B I 6 | 58

Landesbibliothek
Coburg

L. I. 6.
58.
B/6
11528
58

LB Coburg

Gründliche Anweiſung
zur
Zeichenkunſt
durch die
Geometrie
mit vielen Kupfern

von

G. H. Werner.

Römiſch Kaiſerlich Königlicher Zeichnungs, und Kupferſtecherakademie in Wien, Römiſch Kaiſerlich Franziszïſcher Akademie freier Künſte in Augsburg, und Churfürſtl. Mainzl. Akademie nüzlicher Wiſſenſchaften zu Erfurt in Matheſi Mit- und Ehrenglied, wie auch hochfürſtl. Hof-medailleur in Sondershauſen.

Achter Teil.

Erfurt 1781.
bey Georg Adam Keyſer.

G. H. Werners
Anweiſung
alle Arten von
Proſpekten
nach den Regeln
der
Kunſt und Perſpektiv
von ſelbſt zeichnen zu lernen,
nebſt einer
Anleitung
zum
Plafond- und Freskomalen
für Zeichner, Maler, Bildhauer, und alle Arten
von Künſtler.

Mit vielen Kupfern.

Mit Römiſchkaiſerlichen gnädigſten Privilegio.

Erfurt 1781.
bey Georg Adam Keyſer.

Landesbibliothek
Coburg

Sr. Exzellenz

dem

Herrn Statthalter von Erfurt,

Reichsfreiherrn

Carl von Dalberg.

Landesbibliothek
Coburg

Ew. Exzellenz haben die Zueignung eines meiner vorigen Werke ſo gnädig angenommen, daß ich mich erkühne, auch dieſem durch Vorſezung Ihres Namens in den Augen der Welt einen Wert zu geben, den es auſerdem nicht haben mögte.

Längſt ſchon glänzte der Name Dalberg unter den groſen Gönnern und Beförderern der Künſte und Wiſſenſchaften: durch Ihre neuliche Abhandlung über das Anemometer aber, ſind Sie ſelbſt unter den Lieblingen der Muſen eingewei-

het worden. Um ſo gröſer iſt hierdurch meine Begierde geworden auch dieſes geringe Werk einem ſo allgemein geliebten und verehrten Mäzen, als ein Merkmal meiner tiefen Bewunderung zu widmen.

Ihr gnädiger Beifall, und die Erlaubnis, unter Ihrem milden Schuze noch ferner den Wiſſenſchaften und Künſten ruhig obliegen zu dürfen, iſt die gröſte Belonung nach der ich ſtrebe.

Erfurchtsvoll verharre ich

Ew. Exzellenz

Erfurt, Michaelmeſſe 1781.

unterthänigſter

Georg Heinrich Werner.

Vor-

Vorrede.

Kurze, faſſliche und wolfeile Anleitungen zur Malerei ſind noch immer zu ſelten, als daß ich Urſache haben ſolte, wegen dieſer auf Entſchuldigung zu ſinnen. Jeder kan täglich Beiſpiele ſehen, wo in Gemälden auf die unverantwortlichſte Weiſe wider alle Regeln der Kunſt geſchnizert wird, und kan eben daher einſehen, daß eine ſolche Anweiſung noch nicht überflüſſig iſt. Es iſt zwar ſchon viel über die Kunſt geſchrieben worden: aber es iſt in ſo vielen und koſtbaren Werken zerſtreut, daß man keinem Künſtler zumuten kan, das alles zu leſen. Ich habe daher aus dieſen koſtbaren Werken das nüzlichſte und nothwendigſte herausgezogen, um dem Anfänger ſo vielen vergeblichen Zeitverluſt zu erſparen.

So habe ich wol auch nicht nöthig, erſt den Nuzen und die Unentbehrlichkeit der Perſpektiv in der Zeichnung zu beweiſen. Ein jeder Kenner, Liebhaber und Künſtler weis, daß keine Vorſtellung ohne ſie richtig ſein kan, weis wie ekelhaft die übrigens auch noch ſo herliche Schilderung, dem Auge

iſt, wenn ihre Regeln nicht beobachtet ſind. Aber das iſt doch zu verwundern, das man demungeachtet noch Gemälde und Kupferſtiche in Menge findet, in welchen wider alle Grundſäze der Perſpektiv geſündiget iſt.

Es hat einige Künſtler gegeben, die durch Bequemlichkeit, oder Irrtum verleitet, glaubten, es ſei ſchon hinlänglich, wenn ſie nur ihre Figuren nach dem Horizont zu verkürzten, und den Linien ihrer Gebäude ebendahin ihre Richtung gäben: aber die guten Leute haben nicht bemerkt, daß alles das nur ein ungewiſſes betrügliches Spielwerk iſt, das nur den Unverſtändigen blenden kan, wenn kein beſtimmter Augenpunkt angenommen wird. Allein nirgends entſtehen aus der Unwiſſenheit in der Perſpektiv, lächerlichere und abſcheulichere Feler, als in der Dekenmalerei, welche noch weit mehr Schwierigkeiten bei den Verkürzungen unterworfen iſt, und ſelbſt in der Perſpektiv nach einer ganz eigenen Manier behandelt ſein will. Iſt nun der Künſtler ſo unwiſſend, das nicht zu bemerken, und ſeine Gegenſtände ſo zu behandeln, wie auf einer vertikalen Fläche: ſo ſcheint am Plafond alles nicht zu ſtehen, ſondern zu liegen, und Menſchen und Gebäude drohen jeden Augenblik auf uns herunterzuſtürzen. Und von der Art ſind leider die meiſten unſerer Dekenſtüke. Italienern und andern Ausländern, die von ihren Künſtlern keiner ſolchen Schnizer gewont ſind, müſſen daher die herrlichſten Verzierungen unſerer Gebäude einen ſehr widrigen Anblik verurſachen; und ſie müſſen ſich von dem Zuſtand der Kunſt in Teutſchland einen ſehr ſchlechten Begrif machen; wenn ſie in unſern prächtigſten und öffentlichen Gebäuden noch ſolche abgeſchmak-

te,

te, der Natur der Sache ganz widerſprechende Vorſtellungen finden. Und das müſſen wir doch zu unſerer Schande bekennen, daß es eine Seltenheit iſt, irgendwo einen guten Plafond von einem Teutſchen zu finden. Die meiſten guten, die wir haben, ſind von Italienern gemacht: denn die von Oeſern, Meilen, Holzern, und nur wenig andern teutſchen groſen Künſtlern ſind Ausnahmen, die nichts gegen meine Behauptung beweiſen. Der Feler liegt blos daran, daß die Perſpektiv nicht genug von unſern Künſtlern ſtudiert wird. Beſſer thäten ſie, wenn ſie ihre Schwäche in dieſer Kunſt kennen, ſie malten auf ihre Platfonds blos Wolken, Vögel, Früchte, Blumen und Laubwerk, als daß ſie durch verhunzte Architektur und hiſtoriſche Stüke, die Gebäude verunſtalteten, und den Geſchmak ihrer Beſizer, ſo wie ihre Kunſt proſtituirten. Aber noch beſſer werden ſie thun, wenn ſie ſich lieber genauer mit den Regeln der Perſpektiv bekant machen, und ſich dadurch in den Stand ſezen, eine jede gegebene Vorſtellung mit Einſicht und Geſchiklichkeit auszuführen. Malern, Bildhauern, Stukaturen, Staffirern, und allen denen, die ſich mit dem Paz und der Ausſtaffirung unſerer Gebäude beſchäftigen, kan dies nicht dringend genug empfolen werden.

Nicht für den gelehrten Künſtler, denn der kan ſich aus den koſtbarern Werken Raths erholen, ſondern für den ungelehrten und gemeinen Künſtler habe ich dieſen Unterricht beſtimmt; denn entweder kennt er jene ſeltnere Werke nicht, oder er verſteht ſie nicht, oder ſie ſind ihm zu koſtbar, oder es mangelt ihm die Zeit, ganze Folianten durchzuſtudiren. Gemeiniglich kommen alle dieſe Urſachen zuſammen. Ich habe mich daher bemühet, ihnen hier

einen kurzen und faſslichen Unterricht zu erteilen, den ſich auch der Aermere anſchaffen kan, den Jeder verſteht, und deſſen Durchleſung nicht ſo viel Zeit und Mühe erfodert.

Ich war erſt geſonnen, noch mehr ausgeſuchte gröſſere Zeichnungen zu Modellen beizufügen, wie auch einen Unterricht zu ſchiklichen Verzierungen der fünf Säulenordnungen: allein ich überlegte, daß eben dieſe Zuſäze meinem Endzwek, dieſes Buch auch den Gemeinſten und Aermſten in die Hände zu bringen, zuwider ſein würde, indem es dadurch nicht nur weitläuftiger, ſondern auch koſtbarer gemacht werden würde. Solte aber dieſes Werkchen Beifall erhalten: ſo werde ich ſowol den verſprochenen Unterricht zu geſchmakvollen und ſchiklichen Verzierungen der Architektur, als auch die ausgeſuchten gröſern perſpektiviſchen Zeichnungen, als eigene, und von dieſem abgeſonderte Werke nachfolgen laſſen, welche Liebhaber ſich alsdenn entweder als eine Fortſezung, oder als beſondere Werke anſchaffen können, ſo wie dieſes als eine Fortſezung meiner Zeichenkunſt mit jenem beſondern Titel verſehen.

Zulezt habe ich noch eine kurze Anweiſung zur Freskomalerei beigefügt, weil doch dieſe in Dekenſtüken die gebräuchlichſte iſt.

Uebrigens habe ich mir Mühe gegeben, das ganze Werk durch Deutlichkeit angenehm und brauchbar zu machen, damit auch derjenige, der noch nichts von dieſer Materie gehört oder geleſen hat, es verſtehen und faſſen, und ein Jeder, auch ohne alle andere Anweiſung, und mit leichter Mühe von ſelbſt daraus erlernen kan, was darin gelehrt wird.

Gnädigſtes Privilegium.

Wir Praeſes, Director, Conſiliarii und Mitglieder der befreyten Römiſch-Kayſerlich Franciſciſchen Akademie freier Künſte urkunden hiermit, daß in Kraft Ihro Majeſtät unſers allergnädigſten Kayſers Herrn und oberſten Protectoris verliehenen Macht und Inſtrucktion Wir Herrn Georg Heinrich Werner, der Churfürſtl. Maynziſchen Akademie nützlicher Wiſſenſchaften Mitglied in Matheſi, Ihro Hochfürſtl. Durchlaucht zu Sondershauſen beſtallten Hofkupferſtecher und Medailleur in Erfurt wegen ſeiner ſonderbahren Gaben, Verſtand und Geſchicklichkeit, auch rühmlich dargelegten Erfahrung zu einem Ehrenmitglied, unſerer Kayſerl. Franciſciſchen Akademie erwehlet und aufgenommen; thun auch ſolches hiermit dergeſtalt, daß obbeſagter Herr Georg Heinrich Werner, als ein Ehrenglied derſelben, der dießfalls Ihm zukommenden Function mit Sitz und Stimme, ſowohl als Ehren, Würden und Vorrechten von nun an fähig und teilhaftig ſeyn ſolle, und möge, beſonders auch unter alle ſeine künſtliche Werke und Stücke die Er vor jezo und ins künftige in Stich und Druck

ausgehen

ausgehen laſſen wollte, das allergnädigſte Käyſerliche Privilegium zu Verhütung ſchädlichen Nachdrucks gegen Einlieferung zwölf Exemplare von jedem Stük ſetzen und drucken laſſen dürfe, wie ſolches in unſerer akademiſchen Verſammlung beſchloſſen und denen Actis akademicis einverleibet worden. Urkundet unter dem gewönlichen akademiſchen Inſiegel, gegeben zu Augſpurg den 1ſten Auguſt Anno 1756.

(L. S.)

Jacob Willhelm von Langenmantl. auf Artheim Hottmanshauſen, Praes. mpr.

Johann Daniel Hertz von Herzberg P. t. Director. mpr.

ad Concluſum Acad. Caeſ. Franc.
Joſeph Friederic. Rein mpr. p. t. Secretarius.

Einlei-

Einleitung.

Unter allen den verſchiedenen Arten der Malerei iſt keine ſo unterhaltend und reizend, als die Landſchaftmalerei. Das faſt allen Menſchen beiwonende Wolgefallen an ſchönen Ausſichten läßt uns auf die Wirkung derſelben in der Kunſt ſchlieſen. Der Geſchmak am Schönen findet nirgend ſo viel Befriedigung, als in der Natur. Die unendliche Mannichfaltigkeit der Farben, durch ihre in einander ſchmelzenden eben ſo verſchiedenen Miſchungen, und Abwechslungen von Licht und Schatten zur lieblichſten Harmonie vereinigt, reizet das Auge überall, wo es ſich nur hinwendet. Was nur irgend an Form und Geſtalt gefällig, reizend, oder gros und wunderbar ſein kan, treffen wir hier an. Und doch machen alle die tauſend verſchiedene ineinandergemiſchte Formen und Farben ein Ganzes aus, darin ſich alles ſo vereinigt, daß von der unbeſchreiblichen Mannichfaltigkeit der Vorſtellungen keine der andern widerſpricht, ſondern vielmehr jede die andere hebt.

Der Landſchaftmaler hat Gelegenheit durch ſeine Schilderungen alle Empfindungen in uns zu erregen, und ſeine Pflicht iſt, immer dahin zu ſehen, daß er, indem er uns vergnügt, zugleich auch uns unterrichtet. Wer fült nicht freudige Dankbarkeit, wenn er den Reichtum der Natur in fruchtbaren Gegenden vor ſich verbreitet ſiehet? Wen ſchrekt nicht das Heranbrauſen ausgetretener Ströme, zerſtörender Stürme, und fürchterlicher Ungewitter? Und wer fült da nicht ſeine Ohnmacht, und Abhängigkeit von einer

höhern Macht? Die Malerei findet aber beſonders alsdenn einen nie zu erſchöpfenden Stof in der Natur, vorteilhaft auf die Gemüter der Menſchen zu wirken; wenn ſie ſitliche und leidenſchaftliche Gegenſtände mit den Szenen aus der lebloſen Natur verbindet. Niemand wird z. E. ohne heilſame Rürung es ſehen, wie ein woltätiger Mann einen von Mördern in einer Wildnis beraubten und verwundeten Menſchen erquikt, menſchenfreundlich auf ſein Thier ſezt, und ihn mit ſich nimt. Durch eine ſolche wolausgeſuchte Handlung aus dem ſittlichen Leben, kan der Künſtler ſeiner Landſchaft einen Wert geben, der ſie mit dem beſten hiſtoriſchen Gemälde in einen Rang ſezt.

Daher iſt eine Landſchaft, die auch an und für ſich noch ſo ſchön wär, noch lange nicht vollkommen, wenn ſie blos änliche Szenen der lebloſen Natur vorſtellt, blos tode Formen verſchieden abändert. Man mus mehr als toden Stof darin ſehen, etwas, das nicht blos dem Auge ſchmeichelt, ſondern Gedanken erwekt, Neigungen erregt, und Empfindungen reizt.

Hierzu gehört aber freilich viel, und ein groſer Landſchaftmaler mus beinahe jedes Talent eines jeden andern Malers in ſich vereinigen; er mus mit einem Wort Hiſtorienmaler ſein.

Der Landſchaftmaler muß ſich ferner bemühen, jedem Dinge ſeine eigentümliche Form zu geben, das es von andern auch in einiger Entfernung unterſcheidet. Man muß nicht blos Bäume ſehen, ſondern man mus auch erkennen können, was es für Bäume ſind, u. ſ. f.

Von allen Geheimniſſen des Kolorits darf dem Landſchaftmaler keins unbekant ſein, weil erſt hierdurch jeder Teil der Landſchaft ſein wahres Leben bekömt. Man muß Wärme und Froſt, friſche und

ſchwüle Luft zu empfinden glauben; man mus den rieſelnden Bach, die murmelnde Quelle, den reiſenden Strom, nicht nur zu ſehen, ſondern auch zu hören; das Harte und Steinigte des Bodens, ſo wie das Weiche des Moſes und Graſes zu fülen glauben. Jede Jahreszeit, ſelbſt jede Tageszeit hat ihren eigenen Ton. Der helle und erquickende Ton mus im Frühling, oder am Morgen, der ſanfte duftige Ton im Herbſt oder am Abend, der melancholiſche oder fürchterliche Ton im Winter, ſpäten Herbſt, oder in der Nacht ſtudirt werden.

Vor allen Dingen aber mus der Landſchaftmaler die Perſpektiv ſo vollkommen verſtehen und praktiſch inne haben, wie der Rechenmeiſter ſein Einmaleins. Manche glauben alles gethan zu habn, wenn ſie nach der Natur zeichnen: aber ſie irren. Es geſchieht ſelten, daß eine Landſchaft ſo wie ſie iſt, dem Maler dienen kan, ohne daß er nöthig hätte etwas davon zu nehmen, zu verändern, oder hinzu zu thun. Dazu mus er ja nothwendig die Perſpektiv verſtehen, wenn er auch nur einen Baum hinſezen wolte. Und wär auch ſein Augenmaas noch ſo richtig, ſo wird er doch gewis im Nachzeichnen Feler begehen, bald in der Gröſe, bald in der Richtung der Linien; und in dieſem Fall wird die Täuſchung nie vollkommen ſein, werden alle übrige Schönheiten dem Anſchauer wenig Vergnügen machen. Denn wenn auch der, welcher die Landſchaft ſieht, nichts von der Perſpektiv verſteht, und die Feler nicht einſieht: ſo fült er ſie doch; ſo wie der, welcher nichts von der Harmonie der Töne verſteht, doch ſogleich es fült, was ein reiner oder unreiner Ton iſt. Die genaue Beobachtung der Perſpektiv iſt ſo wichtig, daß ſie beinaheallein hinreichend iſt, Täuſchung zu bewirken. Es iſt

daher ſehr zu bedauren, daß ſo viele Künſtler dieſes Studium verabſäumen, ohne welches doch ſchlechterdings keine Landſchaft vollkommen ſein kan.

Um nun dem jungen und unerfahrnen Künſtler den Weg zu zeigen, wie er zur Vollkommenheit in ſeiner Kunſt gelangen könne, werde ich in dieſer Anweiſung handeln:

1) Von der Perſpektiv.
2) Von der Wal und Erfindung.
3) Von den Beiwerken oder der Staffirung.
4) Von der Anordnung, Verteilung, und Stellung der Gegenſtände.
5) Von der Zeichnung.
6) Vom Kolorit.
7) Von der Beleuchtung, und
8) Von einigen noch übrigen ihm zu wiſſen nothwendigen Dingen.

Erſtes Kapitel.

Von der Perſpektiv.

Ein jeder Gegenſtand verändert ſich in der Gröſe und Geſtalt ſeiner Form, ſo wie das Auge eine andere Stellung erhält, oder ſich mehr oder weniger davon entfernt. Zur richtigen Zeichnung eines Gemäldes gehört daher, daß der Maler alle Veränderungen, die von der Richtung, Annäherung, oder Entfernung des Auges herrüren, genau zu beſtimmen weis, damit er in jedem Fall richtig zeichne. Die Wiſſenſchaft, die ihn dieſes lehrt, nennt man die Perſpektiv. Sie lehrt ihn, einem jeden Gegenſtand ſeine richtige Stellung, Geſtalt, Richtung und Gröſe geben.

Ich habe ſchon geſagt, daß Zeichnen nach dem Leben hierzu nicht hinlänglich iſt: denn es iſt eine ſehr unſichere Sache um das Augenmaas, das durch die Einbildung gar oft verfälſcht wird. Ueberdieſes hat der

der Künſtler nicht allemal Gelegenheit, alles nach dem Leben zu zeichnen. Er mus entweder verändern, oder auch gar alles aus der Fantaſie zeichnen, und da wird er in der Stellung der Figuren, in ihrer Verkleinerung, in den Formen und Schlagſchatten gewis ſchwere Fehler begehen, wenn er nicht genau nach den Regeln der Perſpektiv verfährt.

In der ganzen Natur läßt ſich kein einzelner Gegenſtand, geſchweige eine Gegend oder Ausſicht denken, weit weniger vorſtellen, ohne

1. Augenpunkt,
2. Fundamental- oder Grundlinie, und
3. Horizontallinie.

Wir wollen uns dieſes durch Tabula I. deutlich machen. A. iſt der Augenpunkt, H. K. die Fundamental, und C. I. die Horizontallinie.

Die Grundlinie iſt unveränderlich, und befindet ſich allemal am unterſten Ende der Tafel unſerer Vorſtellung, oder in der Natur da, wo wir uns befinden. Der Augenpunkt aber, und die Horizontallinie verändern ſich nach der Stellung und Richtung desjenigen, welcher die Landſchaft betrachtet.

Die Horizontallinie iſt nämlich diejenige, welche dem, der eine Landſchaft vorwärts, oder ſeitwärts betrachtet, gerade gegen über, und zwar da, wo ſein Gegenſtand ſich endiget, von einer Seite zur andern, ſo weit, als ſein Auge reichen kan, gezogen, oder ſich eingebildet werden mus; und

Der Augenpunkt iſt derjenige Punkt, welcher dem Auge des Anſchauenden gerade gegen über, oder auf der Horizontallinie an demjenigen Ort bemerkt werden mus, wo ſein Blik haftet. Daher verän-

dert

dert ſich Linie und Punkt eben ſo, wie die Stellung oder der Blik des Anſchauenden eine andere Richtung erhält.

Hieraus folget, daß der Augenpunkt auf der Horizontallinie an keinem andern Orte bemerkt werden kan, als an dem, wo der Hauptblik des Anſchauenden ruhen, und von welchem er alsdann ausgehen mus, das übrige des Proſpekts zu betrachten.

Alles kömmt bei der guten Vorſtellung eines Proſpekts auf die verſtändige Wal des Augenpunkts an, nämlich eines ſolchen, von welchem aus ſich die übrigen Gegenſtände am intereſſanteſten, mannichfaltigſten, und angenehmſten vorſtellen. Der Künſtler mus daher die Landſchaft, die er vorſtellen will, von allen ihren Seiten, und in verſchiedenen Stellungen und Richtungen betrachten, und nun denjenigen Punkt auf ſeiner Horizontallinie bemerken, der ſeinem Blik der wirkſamſte ſchien, wenn er anders dem, der ſein Stük betrachtet, eben das Vergnügen verſchaffen will, das er in der Betrachtung ſeines Originals fand. Beobachtet er aber dieſe Vorſicht nicht: ſo kan es leicht treffen, daß die reizendſte Landſchaft bei einer ſonſt noch ſo gut getroffenen Vorſtellung und Ausführung, den Anſchauer dennoch völlig ungerührt läßt, blos weil ſeine Nachläſſigkeit einen unſchiklichen Geſichtspunkt gewält hat, von welchem ſich die Landſchaft nicht gut ausnimt, und wobei die übrigen vieleicht gröſten Reize der Landſchaft verſtekt bleiben.

Eine Anmerkung für Liebhaber und Schildereienſamler mus ich hier im Vorbeigehen hinzufügen. Sie thun aus Unwiſſenheit oft den herrlichſten Stüken Schaden, wenn ſie ſie nicht nach der verſchiedenen Höhe ihres

Horizonts aufhängen. Die Höhe, oder die Niedrigkeit deſſelben mus ihm ſeine Stelle an der Wand beſtimmen, wenn es nach dem Endzwek des Künſtlers die gehörige Wirkung auf das Auge des Anſchauers thun ſoll: denn es macht einen ungemein unangenehmen und widrigen Eindruk, wenn ein Stük mit einem hohen Horizont, hoch, oder wenn ein Stük mit einem niedrigen Horizont tief hängt.

Der auf der Horizontallinie einmal beliebig angenommene Augenpunkt iſt es nun, der allen auf dem Stük befindlichen Gegenſtänden, in Anſehung der Gröſe, Richtung, Beleuchtung, und Kolorit, ihre unveränderliche Beſtimmung gibt. Jemehr ein Gegenſtand ſich von dem Augenpunkt entfernt: je gröſer iſt ſeine Form, je kräftiger ſeine Beleuchtung und Schatten, je lebhafter ſein Kolorit; jemehr er ſich hingegen dem Augenpunkt nähert; jemehr verkleinert er ſich, jemehr wird die Beleuchtung gebrochen und matt, und jemehr ſchwindet das Kolorit.

Zum Beiſpiel: HK iſt die Fundamentallinie, CI die Horizontallinie, und A der Augenpunkt. CH und IK iſt folglich die angenommene Höhe des Horizonts. Man teile nun dieſe Höhe in beliebige Teile, z. E. in 25, und ziehe ſodann von der Horizontallinie zur Grundlinie herunter von 5 zu 5 Teilen, perpentikulare Paralellinien: ſo werden dieſe Abteilungen nach dem Horizont zu CH, pn, fm, qg, dl, H, die verminderten Höhen geben.

Eben ſo verhält es ſich mit den in der Luft befindlichen Gegenſtänden. b e ſei die Gröſe deſſelben, ſo ziehe man von b und e zwei Linien nach dem Augenpunkt A und x, y, ll, ff und ſſ werden die verminderte Gröſe geben; und dieſe Verminderungen

gen finden durch das ganze Stük von Y und C nach A und von Z und I nach A ſtatt.

Die Verminderung darf aber nicht blos mit der Gröſe der Gegenſtände, ſondern ſie muß auch mit der Beleuchtung und dem Kolorit vorgenommen werden. p n iſt von der Grundlinie in H um 5 Teile, f m um 10, q g um 15, d l um 20 und A um 25 Teile entfernt, und mit der Entfernung eines jeden Teils mus ſich nicht allein die Gröſe, ſondern auch die Beleuchtung, und das Kolorit der Gegenſtände vermindern, ſchwächer werden, und in A ſich ganz verlieren.

Alles, was ich bis izt kürzlich geſagt habe, will ich nun weitläuftiger auseinander ſezen, und es noch deutlicher und begreiflicher zu machen ſuchen.

Die Horizontallinie iſt diejenige Linie, welche unſere Einbildung am Ende eines Gebäudes, einer Landſchaft, oder irgend eines Proſpekts ziehet. Sie läuft allemal mit der Grundlinie, wo ſich der befindet, welcher die Landſchaft betrachtet, und von welcher an er alle Gegenſtände ſiehet, parallel. Sie ſcheidet die Luft und die Erde von einander, und begrenzt dadurch unſere Ausſicht. Nachdem ſie von der Fundamentallinie weit, oder nicht weit entfernt iſt, nachdem macht ſie einen hohen, ordentlichen, oder niedrigen Horizont, welcher niemals wilkürlich iſt, ſondern allemal von dem Standpunkt desjenigen abhängt, welcher eine Landſchaft betrachtet, oder aufnimt. Ein ordentlicher Horizont iſt, wenn die Horizontallinie die Mitte der Tafel durchſchneidet; ein hoher Horizont iſt es, wenn ſie ſich über die Mitte der Tafel erhebt, ſo, daß man mehr Landſchaft und weniger Luft ſiehet; und ein niedriger Horizont iſt es, wenn die Horizontallinie die Mitte der Tafel nicht

erreicht, ſo daß man mehr Luft, und weniger Landſchaft ſiehet. Die Wahl eines hohen oder niedrigen Horizonts iſt indeſſen, wie ich ſchon geſagt habe, nicht willkürlich, ſondern hängt vom Standort des Zeichners, oder Anſchauers ab. Steht dieſer hoch gegen ſeinen Gegenſtand: ſo erhält er einen hohen Horizont, weil er mehr von demſelben überſiehet; ſteht er hingegen niedrig gegen denſelben: ſo erhält er auch einen niedrigen Horizont, weil er nicht ſo viele Teile ſeines Gegenſtandes überſehen kan. Unter einerlei Standpunkt aber, hat die Vorſtellung einer Fläche oder Ebene, aus eben dem Grund einen niedrigen, und die Vorſtellung von Gebirgen einen hohen Horizont, weil eine gröſere Maſſe des Proſpekts vor unſern Augen liegt.

Der Augenpunkt iſt derjenige Punkt auf der Horizontallinie, wo das Auge des Anſchauers ruht, nach welchem zu ſich alle Gegenſtände verkleinern, und in welchem alle Geſichtslinien des ganzen Stüks zuſammenlaufen.

Geſichtslinien ſind diejenigen Linien, die aus jedem beſtimten Punkte der Tafel in den Augenpunkt gezogen werden, als von Y in A, aus C in A, aus H in A, aus X in A, aus K in A, aus I in A, aus Z in A, und aus e b in A. Wenn man über das ganze Stük die Geſichtslinien in gleichen Weiten verteilt und in dem Augenpunkte zuſammenlaufen läßt: ſo hat man zugleich einen genauen Maasſtab der Verkleinerung aller auf demſelben befindlichen Gegenſtände, indem ein jeder Gegenſtand, der ſich zwiſchen zwo ſolchen Linien befindet, ſich gegen den Augenpunkt zu in eben dem Verhältnis verkleinert, in welchem dieſe beide Linien ſich nach dem Augenpunkte zu verengern.

Die Stellung des Augenpunktes auf der Horizontallinie iſt in ſofern willkührlich, als es auf mich ankömt, denjenigen Punkt zu wälen, von welchem ſich die umliegenden Gegenſtände am beſten ausnehmen. Er mus daher nicht nothwendig in der Mitte ſein, ſondern er kann ſich auch eben ſo wol auf einer oder der andern Seite befinden; und man ſezt ihn, wenn es möglich iſt, gern etwas auf die Seite, indem dadurch die Verkleinerungen auf beiden Seiten nicht ſo einförmig werden, ſondern diejenigen Gegenſtände, die ſich auf der verlängerten Seite befinden, mehr Breite, und eine gröſere Deutlichkeit erhalten.

Der Diſtanzpunkt, Abſtands, oder Entfernungspunkt, iſt derjenige Punkt, vermittelſt deſſen die perſpektiviſchen Verkürzungen, von der Grundlinie nach dem Horizonte zu, noch genauer beſtimt werden, als es durch die vorigen Punkte und Linien allein geſchehen konte. Einige Zeichner haben nur Einen Diſtanzpunkt angenommen, und die durch Hülfe deſſelben gefundenen Verkürzungen, vermitelſt des Zirkels auch auf die andere Seite übergetragen: allein es iſt dieſe Methode vielen Schwierigkeiten unterworfen, und nach aller aufgewendeten Mühe, hat man doch nichts zuverläſſiges. Man verfährt daher nicht nur gewiſſer, ſondern man erleichtert ſich es auch gar ſehr, wenn man zween Diſtanzpunkte annimt. Man verfährt damit folgendergeſtalt. Man ſezt auf die Horizontallinie zween Punkte in gleicher Entfernung von dem Augenpunkte. Siehe Tab. II. Fig. 1 D D. Auf der Fundamentallinie merkt man mit Punkten die Einteilungen der Gegenſtände an, 0, 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8. Von dieſen Punkten ziehet man Geſichtslinien nach dem Augenpunkte in A. Wenn dieſes geſchehen iſt, ſo ziehet man aus eben dieſen Punk-

ten neue Linien in die beiden Diſtanzpunkte D D. Genau da, wo dieſe Diſtanzlinien die Geſichtslinien auf beiden Seiten durchſchneiden, da ziehet man von einer Seite zur andern Horizontallinien 88, 77, 66, 55, 44, 33, 22, 11. Der Zwiſchenraum zwiſchen dieſen Horizontallinien gibt mir die der Natur gemäſe genau beſtimte Verkürzungen der Gegenſtände.

Für geübtere und der Geometrie kundige Leſer mus ich hier noch anmerken, daß es am beſten iſt, wenn die durch die Diſtanzpunkte entſtehenden Winkel, zwiſchen 90 und 60 Grad, weder mehr als 90 noch weniger als 60, enthalten, indem die Gegenſtände in einem Winkel zwiſchen 60 und 90 Grad ſich am deutlichſten vorſtellen, auſer dieſem aber mit jeder Vermehrung, oder Verminderung der Grade, von ihrer Deutlichkeit verlieren. Für Ungeübtere iſt es ſchon hinlänglich, wenn ſie ſich merken, daß die Diſtanzpunkte in einem Stük von mittlern Horizont nahe an beiden Enden der Tafel, in einem Stük von hohem Horizont, ganz an beide Enden, bei einem niedrigen Horizont, aber näher nach den Augenpunkt zu, geſezt werden müſſen.

Diagonallinien, Diametral oder Durchſchneidelinien, ſind diejenigen, welche aus den Diſtanzpunkten in die Fundamentallinie laufen, und die Geſichtslinien durchſchneiden. Ich nennte ſie oben Diſtanzlinien. Dieſe Diſtanz oder Diagonallinien ſind es, wie ich ſchon gezeigt habe, welche der ganzen Fläche, und einem jeden Gegenſtand auf derſelben ihre beſtimte Verkürzungen geben.

Akzidental oder Kontingentalpunkte. Zuweilen, beſonders bei ſehr langen Stüken mit einem niedrigen Horizont, wollen die Diſtanzpunkte allein, nicht zureichen, jedem Gegenſtand ſein gehöriges Verhältnis

hältnis zu geben, man iſt daher um gröſerer Deutlichkeit willen, genöthiget noch einige andere Punkte auf der Horizontallinie anzunehmen, und damit wie mit den Diſtanzpunkten zu verfahren, und ſie auf einzelne Gegenſtände anzuwenden. Dieſe nennet man alsdenn Akzidentalpunkte. Der Fall kömt indeſſen ſehr ſelten vor, und nur in Architekturſtüken tritt er zuweilen bei geöfneten Portalen oder Fenſtern ein. Ich werde in der Folge Gelegenheit haben, mehr davon zu ſagen.

Um nun einen Proſpekt, oder irgend einen Gegenſtand perſpektiviſch aufzunehmen, mus man ſeine Tafel, ehe man etwas hineinzeichnet, zuvor gehörig zurichten und abteilen, wobei man folgendergeſtalt verfährt. Zuerſt ziehe ich auf meiner Fläche die Fundamentallinie Tab. II. Fig. I. E E. Hierauf unterſuche ich, ob mein Gegenſtand, oder mein Standort, einen hohen oder niedrigen Horizont erfodern, und nach deſſen Anweiſung, ziehe ich mit der Fundamentallinie parallel, die Horizontallinie H. H. Auf der Horizontallinie bemerke ich nun den Augenpunkt A, und in gleicher Entfernung davon, auf beiden Seiten die Diſtanzpunkte D D. Hierauf teile ich, nach Beſchaffenheit der Gröſe, oder Menge meier Gegenſtände, die Fundamendallinie in gewiſſe Teile ein 0, 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8. Von allen dieſen angemerkten Teilen ziehe ich Linien in den Augenpunkt A, welches die Geſichtslinien ſind. Alsdenn ziehe ich die Diagonallinien aus den beiden Diſtanz oder Entfernungspunkten, D. D. in die bemerkten Punkte auf der Fundamentallinie, aus welchen ich die Geſichtslinien in den Augenpunkt gezogen habe. Da nun, wo auf beiden Seiten die Geſichtslinien von den Diagonallinien durchſchnitten werden, ziehe ich von einem

Durch-

Durchſchnitt zum andern, neue horizontale Linien, bis auf die Fundamentallinie herunter 88, 77, 66, 55, 44, 33, 22, 11. Nun iſt meine Grundfläche gehörigermaſen zubereitet, daß ich einen jeden Gegenſtand perſpektiviſch auftragen kan.

Sollen nun die auf der Tafel zu verteilenden Gegenſtände in ihren beſtimmten Entfernungen ihre gehörige Höhe, und deren richtige Verminderung bekommen: ſo mus ich vorerſt auf der Seite meiner Tafel einen perſpektiviſchen Maasſtab errichten, welcher in ſo viel Ruten, oder Schuhe geteilt iſt, als die Höhe meines höchſten Gegenſtandes beträgt, nach welchem ſich ſodann die kleinern verhältnismäſig richten. Tab. II. Fig. 2. F. 1. 2. 3. 4. 5. 6.

Die Verminderung der Gröſen, und Verkleinerung meiner Gegenſtände kan ich aber unmöglich richtig beſtimmen, wenn ich nicht zuvor andeute, wie weit ſie von einander entfernt ſind. Daher iſt es zweitens nöthig, das ich meine Fläche in ſo viel Schuhe, Ruten, oder Meilen abteile, als ſie enthält. Das Quadrat von Z F F O ſei die Grundfläche, und enthalte 8 Schuh in der Länge, und acht in der Breite. Ich teile alſo zuerſt die Grundlinie in acht Teile, die die Gröſe der Teile an dem auf der Seite errichteten Maasſtab haben; und alsdenn bezeichne ich den Raum zwiſchen den horizontalen Parallellinien, deren Entfernung von einander ich vermittelſt der Diagonallinien fand, wo ſie die Geſichtslinien durchſchneiden; dieſe Zwiſchenräume bezeichne ich nun mit 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8. Solte meine Fläche mehr Fus in die Tiefe enthalten: ſo darf ich nur ſo vielmehr Diagonallinien ziehen, und auf obengelehrte Weiſe verfahren.

Der voderſte Gegenſtand auf der Tafel k ſei nach dem angenommenen Maasſtab 6 Fuß hoch. Der

zwote

zwote Gegenſtand c ſei 3 Fuß von der Grundlinie entfernt, und 3 Fus hoch. Der dritte Gegenſtand b ſei auch drei Fus hoch, aber 7 Schuh von der Grundlinie entfernt. Der vierte d ſtehe in einer gleichen Entfernung, ſei aber wie der erſte 6 Fus hoch. Nichts iſt nun leichter, als allen dieſen Gegenſtänden nach dem Maas ihrer Entfernung ihren gehörigen Plaz und ihre richtige Höhe zu geben. k erhält ſeinen Plaz in dem mit l bezeichneten Raum. c welches 3 Fuß entfernt ſein ſoll, ſteht auch auf der dritten Linie, oder in dem mit 4 bezeichneten Raum. b und d, welche 7 Schuh entfernt ſein ſollen, ſtehen auch auf der ſiebenden Linie, oder in dem mit 8 bezeichneten Raum. Ihre Höhe iſt eben ſo leicht zu finden. k ſoll 6 Fus hoch ſein: ſo ziehe ich von der 6 an meinem neben der Tafel ſtehenden Maasſtab eine Linie quer über die Tafel herüber, und wo ſie meinen Gegenſtand berührt, bis dahin erſtrekt ſich ſeine Höhe. c ſoll 3 Fus hoch ſein: ſo ziehe ich von der 3 eine Diagonallinie nach dem entgegengeſezten Diſtanzpunkt D, bemerke ſodann die Höhe der 3 von meinem Maasſtab auch auf der andern Seite, und ziehe von da wieder eine Diagonallinie in den ihm entgegenſtehenden Diſtanzpunkt D. Wo beide Diagonallinien ſich durchſchneiden, da ziehe ich eine horizontale Linie über die Tafel, welche mir die Höhe des Gegenſtandes c gibt. d ſoll wiederum 6 Fus hoch ſein: ſo ziehe ich abermals von der 6 des Maasſtabes eine Diagonallinie in den entgegengeſezten Diſtanzpunkt D, und verfahre übrigens völlig wie bei c.

Man kann die Höhe eines jeden Gegenſtandes auch auf eine andere, und beinahe noch leichtere und zuverläſſigere Manier finden, wenn man auf der Stelle, wo der Gegenſtand ſtehen ſoll eine Perpendikularlinie

linie (Eine Linie die von der Horizontallinie nach der Fundamentallinie ſenkrecht heruntergezogen wird) errichtet, und hierauf aus dem Augenpunkt A eine Geſichtslinie in diejenige Zal des Maasſtabes zieht, welche die Höhe des Gegenſtandes enthält; als bei c und b in 3 und bei d in 6. Da nun, wo dieſe Geſichtslinie die Perpendikularlinie durchſchneidet, da iſt die beſtimte Höhe des Gegenſtandes.

Vermittelſt dieſes Verfahrens kan ich in Vorſtellungen aller Art, die Höhe eines jeden Gegenſtandes beſtimmen, er mag ſtehen, wo er will, und ſeine Entfernung mag auch ſo gros ſein als ſie will. Nur mus ich, wie vorhin ſchon geſagt worden, nicht vergeſſen, vorher einen gewiſſen Maasſtab anzunehmen, den ich an der Seite bemerke, und nach welchem ich zu erſt meine Grundlinie einteile. Die Diagonallinien geben mir alsdenn, wie vorhin gelehrt worden, die übrigen Einteilungen der ganzen Fläche nach der Tiefe zu.

Die Ausführung eines figurirten Fusbodens iſt das leichteſte, indem ich nur die ſich verſchieden durchkreuzenden Linien auf der Grundfläche ausführen; oder die daher entſtehenden Quadrate nach eigenem Belieben mit Figuren ausfüllen darf, wie Tab. II. zu ſehen iſt.

In Anſehung des Orts, wohin ein Stük geſtellet werden ſoll, hat der Maler verſchiedene Horizonte in Erwegung zu ziehen. Erſtens bey Stüken, die am Ende eines Gartens, einer Allee, Gallerie ꝛc. die Ausſicht ſchlieſen ſollen, darf der Horizont nicht höher ſeyn, als das Auge des Anſchauenden, höchſtens 5 Fus. Eben nicht höher dürfen die auf dem Stük befindlichen lebendigen Gegenſtände ſein. Siehe Tab. III. Fig. 3.

Die

Die Anlage der Grundfläche FFBB iſt ſchon aus dem vorigen bekannt. Hier iſt nur noch anzumerken, daß die Grundlinie FF, ſowol als deren Vertiefung FB auf 10 Fus angenommen iſt. Wenn nun vor dem vorderſten Gegenſtand EC, welcher zugleich zum perſpektiviſchen Maasſtab von 5 Fus dient, die Geſichtslinien EA, CA, in den Augenpunkt gezogen worden ſind: ſo finden ſich in dem Winkel EAC alle mögliche Verkürzungen für die Gegenſtände, welche man auf dieſe Fläche zu ordnen denkt, Z. E. 1, 2, beſtimt die Höhe für den Gegenſtand G in einer Entfernung von 3 Fus; 3, 4, beſtimt die Höhe des Gegenſtandes G in einer Entfernung von 4 Schuh; 5, 6, iſt der Maasſtab für Q in einer Entfernung von 10 Fus.

Sollte aber das Gemälde höher geſtellt werden, als das Auge des Anſchauers iſt, ſo mus der Horizont niedriger genommen werden. Siehe Tab. III. Fig. 4. H, H.

A ſei der Augenpunkt, und KI die Höhe von 5 Fus, ſo giebt, wie bei Fig. 3 erwänt worden iſt, der Winkel AKI. das Maas zur Verkleinerung aller auf der Tafel befindlichen Gegenſtände von ebenfalls 5 Fus Höhe, nach ihren verſchiedenen Entfernungen. Z. E. die Grundfläche FF ſei 13 Fus breit und eben ſo tief. Auf dieſer ſollten vier Gegenſtände ſo geordnet werden, daß V, 1 Fus, O, 2 Fus, X, 5 Fus und Z, 13 Fus Entfernung haben ſollten. Dieſen nun weiſen die Horizontallinien 2, 4, 6, 8, wo ſie den Triangel durchſchneiden, ihre gehörige Stelle an, ihre Höhe aber giebt ihnen die andere Linie des Triangels AK. In dieſer wird l, 2 der Maasſtab für V; 34 für O; 5, 6 für X und 7, 8 für Z.

Will man auf dieſer Fläche noch kleinere Gegenſtände mit anordnen, Z. E. wie hier einen Hund B. ſo verfährt man folgendergeſtalt: Die Höhe des Hundes mus ich vorher an dem perſpektiviſchen Maasſtab, wozu hier die Figur K I. dienlich, bemerken. Dieſe Höhe ſei q, F. Nun ziehe ich abermals von q F einen Triangel in den Augenpunkt A, ſo habe ich vermittelſt des Triangels die Höhe für den Hund in einer jeden Entfernung. Er ſoll Z. E. wie hier 1 und einen halben Fus entfernt ſein, ſo gibt mir die Perpendikularlinie d c im Triangel ſeine gehörige Höhe.

Eben ſo verfährt man bey fliegenden Geſchöpfen in der Luft. 9, 10, 11 12, 13 ſollten Z B. Adler ſein. Hier mus man dem vorderſten 9 vorerſt ſeine beſtimte Gröſe geben. Sie ſei e F. Aus e F ziehe ich nun Geſichtslinien in den Augenpunkt, und der herausgekommene Triangel e A F gibt mir die Gröſe von 10, 11, 12, 13.

Sollten aber die Vögel verſchiedener Gattung und Gröſe ſein, ſo mus ich natürlich eben ſo viel verſchiedene Triangel machen, als ich verſchiedene Gattungen anbringen will.

Soll aber ein Gemälde niedriger geſtellt werden, als das Auge des Anſchauers ſelbſt ſteht, ſo mus deſſen Horizont um ſo viel erhöhet werden. Siehe Tab. IV. Fig. 5. Wir wollen hier ein Zimmer annehmen, das 17 Fus lang und eben ſo tief ſein ſoll. Bei der Einteilung der Grundfläche verfahre man abermals nach den im Anfang gegebenen Regeln. Die Höhe der Figuren ſei auch hier 5 Fus. Man ziehe nun die Geſichtslinien von dem angenommenen Maasſtab in den Augenpunkt, und verfahre übrigens in allen Stüken nach der bei Tab. III. gegebenen Anweiſung, ſo wird man nicht irren können.

Indeſſen

Indeſſen darf man ſich nicht einbilden, als ob es nöthig ſei, daß der Grund einer Fläche allemal eben ſo tief als lang ſein müſſe. Es hängt dieſes ganz von der Willkür des Künſtlers, oder von der Beſchaffenheit der Umſtände ab. Siehe Tab. IV. Fig. 7. Hier iſt die Länge der Fläche 55 Fus, und deren Tiefe 35. FF iſt die Grundlinie, HH die Horizontallinie, A der Augenpunkt und D der Diſtanzpunkt. Das Verfahren dabey iſt völlig ſo, wie es bei Tab. II. Fig. 1 gelehrt worden iſt.

Eine allzuhohe Stellung der Tafeln erfodert einen ganz niedrigen Horizont, weil es da dem ungleich niedriger ſtehenden Auge unmöglich iſt, etwas von der Fläche zu überſehen. Siehe Tab. IV. Fig. 6. Die Horizontallinie mus daher mit der Fundamentallinie einerlei ſein. und der Augenpunkt A ebenfalls auf der Fundamentallinie angenommen werden. P H ſei der Maasſtab von 10 Fus. So giebt nun der Triangel P, H, H, ſo wie bei den vorigen Beiſpielen, den Maasſtab zu der Verkleinerung aller auf der Tafel befindlichen Figuren.

Die in dem vorigen gelehrte Zeichnung der Grundflächen, und ihrer Einteilung dient bei architektoniſchen Proſpekten nur zu ſolchen Gebäuden, die ſie gerade von vorne vorſtellen. Zuweilen trift es aber, daß man Gebäude auch überek vorſtellen mus. Hierzu wird die Grundfläche auf folgende Weiſe abgeteilt. Siehe Tab. V. Fig. 7. Man ziehe zuerſt aus dem Augenpunkt A Geſichtslinien nach F und F. Alsdenn teile man die Fundamentallinie F F beliebigermaſen in Schuhe, Ruten, Stunden oder Meilen. Hierauf ziehe man aus den beiden Diſtanzpunkten D D Geſichtslinien in die auf der Fundamentallinie angemerkten Einteilungen. So wie dieſe Linien aus den

beiden Diſtanzpunkten ſich durchſchneiden, ſo geben ſie zugleich die erforderliche Einteilung der Fläche in geſchobene Viereke. Weil ſich aber dieſe Linien nur innerhalb des Winkels F A F durchſchneiden, ſo iſt die Einteilung auf beiden Seiten noch nicht vollſtändig. Man fahre daher fort aus jedem Diſtanzpunkt Linien durch die auf der entgegengeſezten Geſichtslinie F A, befindlichen Punkte 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, zu ziehen, in welchen Punkten nämlich die Geſichtslinien aus dem nächſten Diſtanzpunkt ſie durchſchnitten haben. Auf dieſe Weiſe iſt die Einteilung der übrigen Fläche vollſtändig.

Auf dieſer zubereiteten Fläche ſind nun alle ekigte Gegenſtände ſehr leicht perſpektiviſch zu zeichnen. Um es aber doch noch deutlicher zu machen, will ich Fig. 8 noch ein Beiſpiel hinzufügen. Die Länge der ganzen Fläche ſoll 160 Fus, die Breite des vorderſten Hauſes von B nach Z 40, und deſſen Länge von B nach X 80 Fus ſein. So meſſe ich auf der Grundlinie von B aus, 40 Fus und bemerke den Punkt mit p. Ebenmäſig meſſe ich von B aus nach der andern Seite 80 Fus, welches in den Punkt F fällt. Nunmehr meſſe ich von beiden Seiten nach dem Winkel Z B X zu. Die Linie von p aus, berührt die Linie des Winkels Z B in dem Punkte C, und dieſer giebt mir die Breite des Hauſes. Die Linie von F aus, berührt die Linie des Winkels B X in dem Punkte Q, und dieſer gibt mir die Länge des Hauſes. Wenn die Höhe 60 Fus ſein ſoll, ſo errichte ich auf den Punkt B eine Perpendikularlinie von 60 Fus Höhe, und bemerke den Punkt mit R. Auf C und Q errichte ich ebenfalls Perpendikularlinien, und um ihre richtige perſpektiviſche Höhe zu erhalten: ſo ziehe ich von R aus Linien in die Diſtanzpunkte H und D. Wo nun

dieſe

dieſe Linien die Perpendikularlinien in o und s durchſchneiden, da iſt die richtige Höhe; auf einer Seite o C und auf der andern s Q. Auf dieſe Weiſe ſind die perſpektiviſchen Höhen der Thüren und Fenſter zu erhalten, wenn man ihre wahre Höhe auf der Linie R B bemerkt, und von da aus Linien nach den Diſtanzpunkten H und D ziehet. Die perſpektiviſchen Breiten derſelben erhält man, wenn man ihre wahre Breiten auf der Fundamentallinie von B nach p und von B nach F anmerkt, und von dieſen Abtheilungen Linien nach den Diſtanzpunkten H und D ziehet. Wo dieſe Linien nun die Linien C B und B Q durchſchneiden, da habe ich die richtige perſpektiviſche Breite. Die richtige Figur des Daches bekömmt man folgendermaſen. Man bemerke deſſen Höhe L und ziehe den Triangel L o R. Von L ziehe man alsdenn eine Linie nach D, und von N nach s eine andere Linie, die mit der von L nach R parallel läuft: ſo hat man o L R N s.

Tab. VI. gibt noch Anleitung, wie ein ganzer Proſpekt von lauter Gebäuden nach obigen Regeln aufzuzeichnen ſei. Der Grund hier mag etwa aus 150 Schuh beſtehen. Vorerſt verzeichnet man nur nach den ſchon bekanten Regeln den Grund, und ſezt alsdenn nach obiger Anweiſung die Gebäude darauf.

Dieſe wenigen Regeln werden hinreichend ſein, einen jeden jungen Künſtler in den Stand zu ſezen, daß er dieſe ſchwere Kunſt der Perſpektiv ohne alle weitere Anweiſung erlernen kan. Nur mus er ſich dieſelben recht wol bekant machen, und nicht eher von einem Blat zum andern gehen, bis er das vorhergehende völlig inne hat, damit er ſich nicht ſelbſt durch vergebliche Schwierigkeiten aufhalte. Und wenn er mit anhaltendem Fleis und Eifer ſie ſtudirt und übt:

ſo wird er ſich zur Befriedigung der Kenner hinlänglich damit behelfen können, bis Zeit und Gelegenheit ihm erlauben, die koſtbarern, teils ſchwerern, teils weitläuftigern Werke über dieſe Kunſt zu ſtudiren. Ich gehe nun zu den andern Materien über, die ihm zu wiſſen nothwendig ſind, wenn er es nur zu einigem Grade der Vollkommenheit bringen will.

Zweites Kapitel.

Von der Erfindung und Wahl.

Der Künſtler mus bei ſeinen Vorſtellungen allemal einen gewiſſen Endzwek vor ſich haben, was er ausführen will. Die Ausdenkung der Mittel nun, wodurch, und wie das geſchehen ſoll, heiſt die Erfindung.

Bei dem Künſtler, der in der Erfindung glüklich ſein will, mus zu einem guten Verſtand, noch eine lebhafte Fantaſie, und ein feines Gefül hinzukommen, ohne welche er nichts bewerkſtelligen kan. Dieſe Kräfte muß er daher immer zu üben und zu ſchärfen ſuchen.

Die Werke des Geſchmaks werden auf zweierlei Weiſe erfunden. Entweder hat der Künſtler den Zwek ſchon vor Augen, und ſucht nun die Mittel ihn zu erreichen. Dies iſt der Fall bei den Maler, der ſich vorgeſezt hat, bei einer gewiſſen Gelegenheit, beſtimte Empfindungen zu erweken, und nun die Bil-

der

der hierzu ſucht. Oder es ſtöſt ihm von ungefehr ein intereſſanter Gegenſtand auf, und er entdekt, daß dieſer ſehr ſchiklich ſei, einen gewiſſen Endzwek zu erreichen. Auf dieſem Weg komt der Künſtler zu ſeiner Erfindung, wenn er den Stof zu einer Geſchichte, oder auffallende Gegenſtände findet, die eine gewiſſe Empfindung erregen können.

Die Erfindung wird dem Künſtler im erſten Fall erleichtert, und ſeine Erfindungskraft geſtärkt, wenn er ſich gewönt, keine Vorſtellung ſich nur flüchtig zu denken, ſondern feſt zu faſſen, und durch anhaltende Betrachtung ſich recht lebhaft und deutlich zu machen. Hierdurch wird eine groſe Menge anderer Vorſtellungen, die mit dieſer verbunden ſind, in ihm erwekt werden, wodurch ihm die Wal derſelben erleichtert wird. Er mus beſtändig an ſeinen Endzwek denken, und es mus ſeine herſchende Vorſtellung ſein. Alles ſeht er hierdurch mit Beziehung darauf; und von ungefehr kömt ihm etwas vor, was tauſend Andere überſehen, ſo bemerkt er ſchnell die Verbindung deſſelben mit ſeinen Hauptgedanken, und verwendet es in ſeinen Nuzen. Daher enthalte ſich der Künſtler, wenn er im Begrif iſt, etwas zu erfinden, aller andern Gedanken, und habe nur immer die Vorſtellung ſeines Zweks klar und lebhaft vor Augen. Er entziehe ſeine Aufmerkſamkeit jedem andern Gegenſtand, und gewöne ſich, alles, was ihm vorkömt, nur auf ſeinen Gegenſtand zu ziehen. Wenn er dieſes thut, ſo wird ſich das, was er ſucht, ihm nach und nach von ſelbſt anbieten, und er wird eine Menge zu ſeiner Abſicht dienliche Vorſtellungen und Bilder ſammeln, von denen er alsdenn ohne Mühe, nur die beſten ausſuchen darf.

Dazu gehört aber freilich ganz unumgänglich nothwendig, daß er ſich vorher ſeinen Zwek ſo beſtimt und ſo deutlich vorſtelle, daß nichts ungewiſſes darin bleibt, ſonſt wird alle ſeine Mühe und Arbeit vergeblich ſein. Man ſieht es einer Menge von Gemälden leider ſogleich an, daß der Künſtler keinen beſtimten Zwek vor ſich, und keine deutliche Vorſtellung davon gehabt, daß er ſelbſt nicht recht gewuſt hat, was er eigentlich machen will. Daher entſtehen denn ſolche Misgeburten, daß der Anſchauer auch nicht weis, was er daraus machen ſoll.

Einzelne Vorſtellungen zur Erreichung dieſes Zweks nun ſich zu ſammeln, dazu iſt das beſte Mittel, die Werke der Natur und Kunſt fleiſig zu ſtudiren, gute Zeichnungen, Kupferſtiche, Gemälde, alte geſchnittene Steine, Münzen, Schnizwerk, und Bildſäulen, ferner Ausſichten, Gegenden und Menſchen in allerlei Verrichtungen und Verhältniſſen fleiſig zu betrachten, und dabei zu überlegen, was ſie ausdrüken können, oder ausgedrukt haben, und worin eigentlich der Ausdruk liegt.

Das andere Mittel iſt, daß er ſich unaufhörlich mit den Gegenſtänden ſeiner Kunſt beſchäftigt, und alles, was er ſieht und hört, auf ſeine Kunſt anwendet. So ſieht er alsdenn jeden Menſchen, jedes Thier, jeden Baum u. ſ. f. als eine zu ſeiner Schilderung ſchikliche Figur an, überlegt, wie und wo ſie zu brauchen ſei, und kömt dadurch oft ganz unvermerkt auf ſchöne Erfindungen. Er mus gleichſam ſein Nez immer ausgeſpant halten, um jeden vorkommenden Gegenſtand einzufangen, und alsdenn Gebrauch davon zu machen. Zu dieſem Endzwek mus er immer Papier und Bleiſtift bei ſich haben,

um alles ſogleich in ſeine Samlung einzutragen, damit ſein Gedächtnis es nicht wieder verliert.

So kan man auch auf neue Erfindungen kommen, wenn man eine Sache von mehrern Seiten betrachtet, und überlegt, wie ſie ſich von einer andern Seite vorgeſtellt ausnehmen würde. z. E. Die Kreuzigung iſt vorgeſtellt, wie Chriſtus nach überſtandenen Selenleiden zu ſeiner Mutter und Johanne redet. Der Künſtler betrachte nun dieſe Handlung von einer andern Seite. Er ſtelle ſich vor, wie Chriſtus im gröſten Kampf begriffen iſt, ſo werden ihm die Vorſtellungen von dem Jammer ſeiner Freunde, und vom Spott und Jubel ſeiner Feinde reichen Stof zu herrlichen Erfindungen geben.

Es trift ſich aber oft, daß wenn man am ämſigſten etwas ſucht, oder ſich auf etwas beſinnt, daß man es gerade da am wenigſten findet, oder ſich deſſen erinnern kan; und zu einer andern Zeit, wenn man kaum daran denkt, fällt es einem ohne Mühe, ganz von ungefehr und von ſelbſt bei. Befindet ſich der Künſtler in dem Fall, ſo thut er am beſten, wenn er den Schwierigkeiten nachgibt, nichts erzwingen will, ſondern von der Arbeit geht, und ſie bis auf einen glüklichern Zeitpunkt verſpart. Denn wenn man ſo gar groſe Schwierigkeiten findet: ſo iſt man gewis auf einem unrechten Weg; und alsdenn iſt es der Klugheit gemäs, daß man ihn nicht weiter verfolgt, ſondern ſich aus der falſchen Stellung herauszuſezen ſucht. Allmälig nimt die Sache, oder unſere Vorſtellungsart eine andere Wendung, und wir haben das Vergnügen, das, was wir vorher mit ſo groſer Angſt und Mühe vergeblich ſuchten, ohne unſer Beſtreben, auf die leichteſte und natürlichſte Weiſe zu finden.

Aber es iſt nicht genug etwas zu erfinden, ſondern es kömt auch darauf an, ob es der Mühe wert war, es zu erfinden. In der **Wal** alſo mus der Künſtler ſeinen Verſtand zeigen.

Der Gegenſtand, welchen der Künſtler wält, mus verſchiedene Eigenſchaften haben. Er mus unſer Wolgefallen an Vollkommenheit, Schönheit und Güte erweken, oder befördern und nären. Wält er einen andern, ſo hat ſein Werk keinen Wert, ſondern bringt die ſchlimme Wirkung hervor, den Geſchmak eines Volks zu verderben. Es mus zwar uns zum Vergnügen dienen, aber das mus nicht ſeine einzige Eigenſchaft ſein, es mus auch nüzen: denn das iſt doch ein vollkomneres Vergnügen, das wir an einer nüzlichen Sache finden. Es mus alſo nicht blos ergözend, ſondern auch belehrend und unterrichtend, oder rührend und bewegend ſein.

Der Künſtler mus alſo ſeinen Gegenſtand nicht nur genau darzuſtellen, ſondern auch ſeinen Wert zu beurteilen wiſſen, um ſein Talent nicht übel anzuwenden. Er mus arbeiten, um durch die Eindrüke des Schönen und Guten, auch unſer Herz gut zu machen, und unſerm Geiſt eine edlere Richtung zu geben, um jede Tugend in dem vollen Reiz der Schönheit darzuſtellen; um für jedem Schädlichen, für jeder Bosheit, jedem Laſter uns einen lebhaften Abſcheu einzuprägen.

Hernach aber mus der Künſtler auch überdenken, ob ſein Gegenſtand überhaupt, und jeder Teil deſſelben fähig ſei, ein Gegenſtand des guten Geſchmaks zu werden. Nicht alles, was zu einer Sache paſſt, iſt drum auch ſchiklich. Die natürliche Schilderung einer Spinne, Kröte, eines Miſthaufens, oder irgend einer natürlichen Verrichtung, könte ſehr gut zur Sache paſſen

un-

und würde doch die zärtliche Empfindung, und den guten Geſchmak des Anſchauers gar ſehr beleidigen. Er darf alſo nicht leichtſinnig das erſte, was ſich ſeiner Vorſtellungskraft darbietet, nehmen, ſondern er mus zuvor mit Sorgfalt unterſuchen, ob es erſtens dazu dient, was es ausdrüken ſoll? und dann zweitens, ob es auch dem guten Geſchmak gemäs iſt.

Geſchmak nennt man das Vermögen, das Schöne zu empfinden. Der Künſtler von Geſchmak ſucht daher jedem Gegenſtand eine angeneme und gefällige Form zu geben, mit dieſer gefälligen Form aber zugleich auch alles Schöne aus dem Reiche des Waren und Guten, oder Sittlichen, zu verbinden. Hieraus folget von ſelbſt, daß alles Häsliche, Widerwillen und Ekel erwekende, Kleine, Unnüze, und Ueberflüſſige wegfallen mus.

Bei der Wal mus aber ferner nicht blos auf Schönheit und Nüzlichkeit, ſondern auch auf Wahrheit geſehen werden. Wahrheit iſt Richtigkeit unſerer Vorſtellungen. Weil ohne ſie keine Vollkommenheit ſtatt findet: ſo mus auch ein jedes Werk der Kunſt auf ſie gegründet ſein. Ein an ſich gleichgültiger Gegenſtand, der aber nach der völligen Wahrheit bis zur Täuſchung geſchildert iſt, macht allemal Vergnügen.

Allein die Vorſtellung mus nicht blos wahr, ſie mus auch wahrſcheinlich ſein, das iſt: es mus auch mit unſern Begriffen, die wir uns davon machen, ſo übereinſtimmen, daß wir es für wahr halten. Hierzu iſt das Mögliche ſchon hinreichend, wenn es auch nicht in der Natur wirklich vorhanden, wenn es nur ſo geſchildert iſt, wie wir es uns unter ſolchen Umſtänden vorſtellen. Oft iſt hierzu das Erdichtete noch ſchiklicher, als das Wirkliche, wenn es nur gedenkbar

bar iſt, wie z. B. die Vorſtellung aus der alten Fabellehre. Wir bekümmern uns bei einer Vorſtellung von Herkules Thaten nicht darum, ob es einen ſolchen Herkules gegeben hat; wenn uns aber der Held, als ein ſchwächlicher Jüngling vorgeſtelt werden ſolte: ſo würde ſich unſere Empfindung empören; wir würden ausrufen: das iſt unmöglich, daß der Knabe das thun konte.

Die Wal des Augenbliks iſt ferner ein wichtiger Teil bei der Erfindung. Unter dem Augenblik verſteht man denjenigen Zeitpunkt, welchen der Maler zu ſeiner Vorſtellung wält. Weil nämlich in dem Gemälde keine Folge von Begebenheiten ſtatt findet, ſondern alles ſtill ſtehet: ſo kan er die Begebenheit auch nicht ganz, ſondern nur ſo ausdrüken, wie ſie in einem gewiſſen Augenblik ſich ausnimt.

Jeder Augenblik einer Begebenheit hat ſeine beſondern Umſtände, und gibt andere Karakter, Anordnung, Stellungen, Leidenſchaften ꝛc. Der Maler mus daher dasjenige, was er vorſtellen will, ſich ſelbſt erſt lebhaft, deutlich und von allen Seiten vorſtellen, durch alle Augenblike nachgehen, bei jedem alle Umſtände genau prüfen, und alsdenn von allen den wälen, der ſich zu ſeiner Abſicht am beſten ſchikt, indem jeder verſchiedene Augenblik auf den Anſchauer auch einen verſchiedenen Eindruk macht.

Um nun eine ſchikliche Wahl bei ſeinen Erfindungen zu treffen, mus ſich der Künſtler ſowol mit der Natur, als mit der Theorie der Kunſt genau bekant machen.

Natur findet er allenthalben; nur mus er ſich daran gewönen, ſie auch da zu ſehen, wo ſie iſt; mus nichts flüchtig und überhin anſehen, ſondern alles mit einem Künſtlerauge betrachten, ſeine Schönheiten

ten und Mängel ausſpähen, und die Wirkung eines jeden einzelnen Gegenſtandes zu ſeinem Ganzen ſtudiren. Nichts in der ganzen Natur mus ihm gleichgültig ſein. Ein Stük Felſen, eine Höle, ein Stein, ein Bach, ein Baum, ein Buſch, ein umgefallener Sturz, ein Pflug, kurz, alles was ihm nur aufſtöſt, mus ihm wichtig ſein, mus ſeine Aufmerkſamkeit reizen, kan groſe Schönheiten, ſowol für ſich im einzelnen, als in ſeiner Verbindung mit dem Ganzen haben. Er ſoll daher nie ohne Reisfeder und Papier ausgehen, um alles, was ihm aufſtöſt, ſogleich abzuzeichnen, und dieſe einzelnen Partien zu ſammeln. Er wird ſich hierdurch gleichſam einen Vorrath von Materialien anſchaffen, aus welchen er zu ſeiner Zeit ein ganzes Gebäude aufführen kan. Hat er es ſo weit gebracht, daß er jeden einzelnen Gegenſtand, den er braucht, nicht blos fertig nachamen, ſondern auch ſelbſt erfinden kan: ſo mus er an die Zuſammenſezung denken. Er kan ſich hierzu Anfangs guter Kupferſtiche bedienen, und durch deren Kopirung geſchikten Meiſtern die Kunſt ablernen, zuſammen zu ſezen. Aber hierbei darf er ja nicht ſtehen bleiben, ſondern er mus, ſobald als er die Zeichnung eines ganzen Proſpekts in ſeiner Gewalt hat, zur Natur übergehen, und ihre ſchönen, groſen und reichhaltigen Kompoſizionen ſtudiren und nachamen. Anfangs iſt es ſchon genug, wenn er alles ſo aufträgt, wie er es findet. Sobald er aber auch dieſen Schritt gethan, und es in ſeiner Gewalt hat, einen jeden Proſpekt in der Natur nachzuzeichnen: ſo mus er ſich üben, eigner Schöpfer zu werden, die einzelnen Partien, die er ſich geſammelt, und ſeiner Fantaſie eingeprägt hat, zuſammen zu ſezen, und neue Kompoſizionen zu erfinden.

Keine

Keine Art von Malerei iſt einer ſo groſen Mannichfaltigkeit, und einer ſo harmoniſchen Verbindung der Teile fähig, als die Landſchaft.

Der Stil in der Landſchaftmalerei iſt viererley: 1) der erhabene, 2) der ſchöne oder reizende, 3) der romantiſche, und 4) der gemeine Stil.

Der heroiſche oder erhabene Stil iſt Vorſtellung groſer Geſchichten, prächtiger Schauſpiele und Gebäude, ſo daß die Landſchaft nur eine Nebenſache zu ſein ſcheint. Alles, bis auf die kleinſten Gegenſtände mus hier edel und gros, nichts darf verzerrt, poſſirlich oder kleinlich ſein.

Der ſchöne oder reizende Stil iſt Vorſtellung angenehmer Gegenden, wo ein jeder Gegenſtand ſchön und reizend iſt. Hierzu gehört arkadiſches Schäferleben, niedliche Gebäude, zame niedliche Tiere, Sonnen oder Mondſchein, reine Luft, ſchöne Ausſichten, ruhige Flüſſe, worinne die Sonne oder der Mond ſich ſpiegelt, einzelne ſchöne Bäume, und angeneme Haine und Wälder.

Der romantiſche Stil iſt Vorſtellung rauher und fürchterlicher Gegenden. Hierher gehören Ruinen, gänzlich verfallene, oder einſtürzende Gebäude, zerriſſene Felſen, groſe Gebirge, Klüfte, Abgründe, reiſende Ströme, ſchäumende Waſſerfälle, wilde reiſende Thiere, Nacht, Sturm, Bliz u. d. g.

Der gemeine oder niedrige Stil iſt Vorſtellung der ländlichen Natur wie ſie iſt. Hierher gehören Vieh und Hirtenſtüke aus unſern Zeiten, Betler, Bauerngüter, Strohdächer, verfallene ſchlechte Gebäude, Brükchen, Stege, Bauernſchenken und Ackerwirtſchaft.

Nun mus der Künſtler vorerſt unterſuchen, was der Endzwek ſeines Stüks ſein ſoll, und welcher Stil ſich zu

dieſem

dieſem Endzwek ſchikt. In einen herrſchaftlichen Saal, in Staatszimmer ſchikt ſich der gemeine Stil nicht. Ochſen und Eſel und dürftige verfallene Bauerhütten würden da eine ſchlechte Figur machen. Hierher gehört der heroiſche oder der ſchöne Stil, zur Noth der romantiſche; der gemeine hingegen gehört in Landhäuſer und ökonomiſche Gebäude; und der reizende Stil paſſt überallhin, ſchikt ſich aber vornämlich in Schlafzimmer.

In jedem einmal gewälten Stil mus der Karakter deſſelben durchgängig beobachtet werden. Alles was Ehrfurcht Bewunderung und Erſtaunen erwekt, gehört zum Karakter des erhabenen Stils, und alles, was niedrige, ekelhafte, oder lächerliche Vorſtellungen erwekt, iſt ihm zuwider. Ein Wald, ein majeſtätiſcher Strom, eine Kaskade, eine hohe ſteinerne Brüke, Bildſäulen und Prachtgefäſe, ein Tempel, ein Pallaſt, antike Ruinen, ſtarke Eichen, hohe Tannen und Fichten, ein Grabmal ſind gros. Ein Betler, eine Maus, ein Dornſtrauch, eine Kaze, eine Heerde Federvieh, ein Bauernſpiel, ein Strohdach würden dem Karakter des Groſen widerſprechen.

Ein ſanftflieſender Bach, ein niedlicher Landſtieg, ein zierliches modernes Gebäude, ein kleiner Hain, Hügel mit Moos bewachſen, Erlen, Buchen und niedriges Geſträuch ſind ſchön. Ein heiterer Himmel, eine ſanfte Beleuchtung von Sonnenſchein, oder eine ſtille mondhelle Nacht ſind ſchön. Fürchterliche Abgründe hingegen, ſtürmiſcher Himmel, reiſende Thiere, fürchterliche Geſchichten von Mord oder Beraubung würden dem Karakter des ſchönen und reizenden widerſprechen. Zu dieſem Stil gehört alles, was Zufriedenheit, Vergnügen und angenehme Empfindungen erwekt.

Zum

Zum Karakter des romantiſchen Stils gehört alles das, was Erſtaunen, Bewunderung, Grauſen, Furcht und Entſezen erwekt. Schreken, Wildheit und Gröſe ſind ſeine unterſcheidende Züge. Ein melankoliſcher Einſiedler, ein Verzweifelnder, Straſenräuber, ein ermordeter Wanderer, wehrloſe Tiere von ſtärkern und reiſenden Tieren verfolgt, oder zerriſſen, Ueberſchwemmung, Verwüſtung, zerriſſene Brüken, fürchterliche Wildnis, Seeſturm, Feuersbrunſt gehören dazu. Arkadiſche Schäfer, Hausvieh, ſanftfließender Bach, ländliche Luſtbarkeiten, bewonte Gebäude würden dieſem Karakter widerſprechen.

Der niedrige oder gemeine Stil faſſt alles in ſich, was wir in der gemeinen ländlichen Natur entdeken. Zu ſeinem Karakter gehören Dörfer, niedrige verfallene Hütten, niedliche aber geringe Landhäuſer, kleine Stege, Bäche, bebaute Felder, Fruchtbäume, geköpfte Weiden, Federvieh und alle Arten von Hausvieh, Feldgeräthe, und ländliche Luſtbarkeiten. Ihm widerſprechen Palläſte, Ruinen, Bildſäulen, wilde Tiere, und alles, was die Idee der ländlichen Armut oder Ruhe ſtört.

Bei der Erfindung hat der Künſtler ferner dahin zu ſehen, daß er allemal das Schikliche beobachte. Spaziergänger im Regenwetter, ruhige Menſchen bei Sturm, Ueberſchwemmung und Feuersbrunſt, leichte Bekleidungen im Winter, dichte Gewänder im Sommer, fliegende Gewänder bei ruhigem heitern Himmel, wilde Tiere in der Nachbarſchaft der Menſchen, oder zame Tiere unter den wilden, antike Ruinen in einer bewohnten Gegend, Gartenblumen in der Wildnis, Springbrunnen oder Bildſäulen in einer ländlichen oder unbebauten Gegend; alles das würde

de lächerlich und unſchiklich ſeyn. Zum Schiklichen gehört ferner, daß der Künſtler bei ſeinen Erfindungen, Rükſicht auf Klima, Land, Sitten, Zeiten, Jahreszeit und Tageszeit nimt. Weintrauben unter Frühlingsblumen, Tannen und Orangſchenbäume untereinander, ſtark rauchende Feuereſſen im Sommer, oder Häuſer ohne Rauch im Winter, Türken die Wein trinken, Moren die in der Karte ſpielen, griechiſche Saltaten mit Kanonen und Schiesgewehr, oder römiſche mit Grenadiermüzen, Perſer in moriſcher, oder Juden in teutſcher Kleidung: alles dies würde einen unausſprechlich lächerlichen Anblik geben. Der Künſtler mus ſich daher ſorgfältig um die Sitten und Gebräuche derjenigen Nazionen erkundigen, die er zu Ausſtaffirung ſeiner Landſchaften brauchen will.

Er mus ferner ſich bemühen den Karakter derjenigen Perſonen, die in ſeiner Landſchaft vorkommen, gehörig auszudrüken. Hier mus er beſonders die Natur ſtudiren, um zu bemerken was für Wirkung eine jede verſchiedene Leidenſchaft auf die Menſchen hat, und wie er ſie nach Beſchaffenheit ſeines Alters und ſeiner Erziehung auszudrüken pflegt. Jeder Hauptunterſchied des Standes und jedes Alter hat ſeinen eigenen Ausdruk der Leidenſchaft. Auf eine Art iſt der König zornig, und auf eine andere Art wütet der Pöbel. Anders lacht der Hofmann, und anders der Bauer. Anders weint der Mann, und anders weint der Knabe. Anders küſſt der gnädige Herr, und anders küſſt ſein Pferdeknecht. Es würde die Grenzen dieſes Büchelchens überſchreiten, wenn ich mich weitläuftiger und beſtimter hierüber herauslaſſen wollte. Es iſt ſchon genug, daß ich einen Wink dahin gebe, um einen jeden Künſtler auf die Natur aufmerkſam zu machen. Er würde aber ſehr irren, wenn er den

Ausdruk der Leidenſchaft und des Karakters blos im Geſicht ſuchen wollte. Die Stellung des ganzen Leibes und die Bewegung eines jeden Gliedes verändert ſich mit jeder Leidenſchaft, mit jedem Temperament, mit jedem Stand, mit jedem Alter. Der Greis, wenn er luſtig iſt, begnügt ſich, in ſeinem Lehnſtul, oder an ſeinem Stabe ruhig und heiter zu lächeln; der Mann von Bildung bewegt lebhaft die Arme, oder tanzt ein wenig, der Bauer klopft in die Hände, ſtampft mit den Füſſen die Erde und ruft ein lautes Juchhe dazu, und der Knabe hüpft auf einem Bein herum.

Auf alle dergleichen Unterſchiede hat der Künſtler Achtung zu geben, und ſorgfältig dahinzuſehen, daß er bei ſeiner Erfindung allemal genau bei der Wahrheit bleibe, ſowol in Anſehung des Alters, und des Standes, als auch des Karakters, der Sitten, Gebräuche, und Lebensart. Indeſſen kan es Fälle geben, wo dem Künſtler erlaubt iſt von der ſtrengen Wahrheit einigermaſen abzugehen: aber nur unter zwo Bedingungen. Erſtens nämlich mus allezeit eine gröſere Schönheit dadurch erreicht werden, und zweitens darf die Wahrſcheinlichkeit nicht dadurch beleidiget werden. Wahrſcheinlich mus es allemal ſein, ſonſt fällt alle Täuſchung weg, ſonſt machen die Feler des Stüks einen gröſern Eindruk auf uns, als deſſen Schönheiten.

Die Wahrheit und Wahrſcheinlichkeit in der Kunſt iſt dreierlei. 1) Wahrheit der Geſchichte. 2) Wahrheit der lokalen Umſtände. 3) Wahrheit des Ausdruks oder Karakters.

Zur Wahrheit der Geſchichte gehört Kentnis der Geſchichte, der Perſonen, und der Zeit. Begebenheiten die nicht zur gleicher Zeit geſchehen ſind,

oder

oder geſchehen konten, dürfen nicht auf einer Tafel gleichzeitig vorgeſtellt werden. Das was Herkules gethan hat, darf nicht dem Apollo zugeeignet werden; und wenn eine Scene aus der Eroberung von Amerika vorgeſtellt wird: ſo müſſen die Spanier die Tirannen ſein uud nicht die Ynkas.

Zur Wahrheit der lokalen Umſtände gehört Kentnis des Orts, der Sitten und Gebräuche; alles das, was der Künſtler mit einem Worte Koſtume nennt. Eine antike Belagerung mit Kanonen, eine alte Veſtung mit Wällen, die Israelitten in der Wüſte mit zerriſſener, oder in teutſcher Kleidung, Maria in reichen Stof gekleidet, die Einſezung des Abendmals auf Stülen, und dergleichen, ſind Feler wider das Koſtume.

Zur Wahrheit des Karakters gehört richtiger Ausdruk alles deſſen, was ſich für die vorzuſtellende Perſon ſchikt. Maria mit bloſen Brüſten und verbulten Augen, ein tanzender Greis, ein philoſophirendes Kind, ein Zorniger in einer ruhigen Stellung, ein Laufender mit einer glat anliegenden Draperie, ein fliegendes Gewand ohne Wind oder ſchnelle Bewegung, ein Dreſcher in einer leichten Tanzmeiſterſtellung, eine plumpe Göttin, berganlaufendes Waſſer, Piramiden in Griegenland, griechiſche nakende Grazie in Egipten und antike Baukunſt in Amerika: alles das würden Feler wider die Wahrheit des Karakters ſein.

Iſt der Künſtler nun bei ſeiner Erfindung und Wal mit alle dem fertig: ſo hat er bei ſeiner Anlage darauf zu ſehen, daß er alle die möglichſte Schönheit anbringt, deren ſein Gegenſtand fähig iſt.

Es iſt ſchwer, einen vollſtändigen, richtigen, und beſtimten Begrif von Schönheit zu geben. Der Künſtler

ler denke ſich eine mannichfaltige Abwechslung richti- ger Teile, und deren harmoniſche Uebereinſtimmung zu einem Ganzen, ſo hat er die Hauptidee der Schön- heit. Alle Teile einzeln und für ſich müſſen richtig und felerfrei ſein; nnd unter ſich müſſen ſie wieder mannichfaltig abwechſeln. Allein ſie müſſen auch wie- der harmoniſch zuſammenſtimmen, und ſich zu einem einfach ſcheinenden Ganzen verbinden, worauf der Blik ruht, ohne durch Verwirrung der Teile zerſtreut, oder durch ihre Gleichförmigkeit ermüdet zu werden. Je gröſer alſo unter den Teilen Mannichfaltigkeit und Abwechslung, und je harmoniſcher ihre Verbindung unter ſich iſt, daß ſie nur Ein groſes Ganzes ausma- chen, je vollkommener iſt das Stük.

Aber in der ganzen Natur iſt nichts ſo vollkom- men, als ſich es denken läßt. An einem jeden Ge- genſtand entdecken wir noch Unvollkommenheiten und Feler, entweder in ſeinen einzelnen Teilen, oder in ihrer Zuſammenſezung und Verhältnis. Das mus nun das Geſchäft des Künſtlers ſein, dieſe Mängel und Unvollkommenheiten zu verbergen, zu verbeſſern, und mit wirklichen Schönheiten zu erſezen. Die Vor- ſtellung eines Gegenſtandes nun, mit Hinwegdenkung aller Unvollkommenheiten und Feler, und mit Hin- zuſezung aller möglichen Schönheiten und Vollkom- menheiten, deren er ſeiner Natur nach fähig iſt; die- ſe Vorſtellung nennet man Ideal; denn ſie iſt nicht in der wirklichen Natur, ſondern nur in unſerer Vor- ſtellung vorhanden. Der Künſtler mus ſich alſo be- mühen, alle einzelne Schönheiten in der Natur zu bemerken und zu ſammeln, um ſie gelegentlich zu einem Ganzen zu verbinden, und ſeinen Vorſtellungen da- durch idealiſche Schönheit zu geben; denn die Na- tur nur ſo zu nehmen, wie ſie iſt, und mit allen ihren

Felern und Unvollkommenheiten darzuſtellen, iſt das Werk gemeiner Nachahmer, aber nicht geſchikter Künſtler. Ganz allein im niedrigen oder gemeinen Stil iſt es dem Künſtler erlaubt, alles darzuſtellen, wie er es findet: denn hier ſoll er die Natur, ſo wie ſie iſt, die felerhafte Natur ſchildern; in allen übrigen Manieren aber verlange ich nicht unvollkommene, ſondern verſchönerte Natur.

Noch eine beſondere Art der Schönheit unterſcheidet ſich durch Kleinheit, Zärtlichkeit, Zierlichkeit, Gefälligkeit, und jugendlicher Munterkeit; und dieſes nennet man Reiz, oder Grazie. Alle dieſe Eigenſchaften gehören nicht zur eigentlichen Schönheit im engen Verſtande. Schönheit verträgt eine Art von Gröſe und Würde; Reiz aber nicht. Reiz verträgt Zierlichkeit und Merkmale von Künſtelei, wenn ſie nur geſchmakvoll iſt; Schönheit aber nicht. Reiz verträgt mehr Munterkeit und lebhaftere Farben, als Schönheit. Schönheit erregt eine Art von Erſtaunen, mit Beifall vermiſcht: Reiz gebiert weder Bewunderung noch Staunen: er zieht blos an, und reizt durch Gefälligkeit.

Reiz und Schönheit unterſcheiden ſich aber nicht ſo ſehr von einander, als beide vom Erhabenen verſchieden ſind. Schönheit entzükt, Grazie reizt und bezaubert: das Erhabene aber begeiſtert und erregt blos Bewunderung, Staunen und Ehrfurcht. Jene erzeugen blos angeneme, dieſes blos groſe, hohe Empfindung. Majeſtät und Gröſe iſt der Karakter des Erhabenen; Lieblichkeit und Gefälligkeit des Schönen und Reizenden. Dem Erhabenen widerſpricht zu ſtarke Kompoſizion und Vermiſchung, alles Gekünſtelte, jede Kleinheit, alles ſanfte, zärtliche, kin-

diſche und lächerliche. Je einfacher, ungekünſtelter, gröſer und ernſthafter, je beſſer.

Das wär das hauptſächlichſte, was der Landſchafter bei ſeiner Wal und Erfindung wiſſen und benuzen mus. Wir wollen nun ſehen, was er ferner bei ſeiner Arbeit zu beobachten hat.

Drittes Kapitel.

Von den Beiwerken oder der Staffirung.

Staffirung nennt man die Ausfüllung eines Gemäldes mit Beiwerken, das iſt: mit lebendigen oder lebloſen Figuren und Gegenſtänden, die jedoch nicht der Hauptgegenſtand der Vorſtellung ſind, ſondern nur einen Nebenzwek haben, das Gemälde entweder angenemer oder deutlicher zu machen.

Folglich iſt der Endzwek der Beiwerke zweierlei. Erſtens dienen ſie dazu, einen Proſpekt zu verſchönern, die Leeren deſſelben auszufüllen, und dem Ganzen mehr Mannichfaltigkeit und Abwechslung zu geben. Zweitens dienen ſie dazu, den Hauptgegenſtand mehr zu karakteriſiren oder kentlicher zu machen.

Um die Schiklichkeit der Beiwerke gehörig zu beurteilen, hat der Künſtler zu bemerken, daß die Landſchaft im weiten Verſtande, drei beſondere Arten unter ſich begreift. 1) Eigentliche Landſchaft, das iſt, Vorſtellung einer ländlichen Gegend, als

Haupt-

Hauptgegenſtand. Siehe Tab. VII. 2) Proſpekt, das iſt, Vorſtellung einer Ausſicht, wo Gebäude der Hauptgegenſtand ſind. Siehe Tab. VI. 3) Hiſtoriſche Landſchaft, das iſt, Vorſtellung einer Geſchichte, einer Handlung, eines Gebrauchs, in einer Landſchaft.

Ferner mus der Künſtler wiſſen, daß er nur fünf Wege hat, einen Gegenſtand zu karakteriſiren, oder kentlich zu machen: 1) Durch ſich ſelbſt, 2) durch ſeine Handlung, 3) durch ſeine Wirkungen, 4) durch den Ort, und 5) durch allegoriſche Vorſtellungen.

Wir wollen zurükgehen, und eins nach dem andern deutlich machen. Zuvor wollen wir aber noch einen Unterſchied der Beiwerke bemerken. Man teilt ſie auch ein in nothwendige und willkürliche Beiwerke.

In der eigentlichen Landſchaft ſind nothwendige Beiwerke, Berge, Felſen, Felder, Flüſſe, Bäume. Ohne dieſe läßt ſich keine Landſchaft denken. Aber ſie allein machen die Landſchaft noch nicht ſchön, oder die Vorſtellung davon noch nicht angenem. Die reizendſte Landſchaft, in welcher ich, ſo weit mein Auge reicht, nichts, als lebloſe Gegenſtände erblike, iſt für mich ein trauriger Anblik, indem die ganze Gegend ausgeſtorben und von der Peſt verheert zu ſein ſcheint. Wenigſtens kan ich mich nicht erwehren, zu wünſchen, daß eine ſo reizende Gegend, auch von Menſchen bewont ſein, wenigſtens beſucht werden mögte, damit ich mich nicht, als das einzige lebendige Weſen, in derſelben zu betrachten habe. Der Gedanke einer gänzlichen unwillkürlichen Einſamkeit iſt unſerer ganzen Natur zuwider, und erregt allemal traurige Empfindungen in uns, da wir fülen, daß

wir zur Geſellſchaft und zur Mitteilung geſchaffen ſind.

Dieſe unangenemen Empfindungen vermeide ich dadurch, wenn ich die Gegend mit zufälligen oder willkürlichen Beiwerken ausfülle. Dieſe ſind teils lebendig, teils leblos. Schon die lebloſen kan ich ſo wälen, daß ſie die Vorſtellung der Bevölkerung, des Fleiſes, der Geſellſchaft in mir erregen. Ein angelegter Zaun erinnert mich nothwendig an Menſchen, die ihn gemacht haben. Ein Brükchen, ein Steg läßt mich auf Menſchen ſchlieſen, die darübergehen. Ein Haus, eine Hütte, in der Entfernung ein Dorf, wenigſtens eine Thurmſpize, ſagen mir, daß Menſchen da wonen. Aber anſchaulicher, und ungleich angenemer iſt mir es, wenn ich das nicht erſt ſchlieſen darf, ſondern wenn ich die Menſchen ſelbſt ſehe. Ein Hirte, der im Schatten eines Baumes bei ſeiner Herde liegt, ein paar Wanderer, die über einen Steg gehen, vertraulich mit einander reden, oder ſehnſuchtsvoll nach dem in der Entfernung liegenden Wirtshaus zeigen, ein Greis, der unter der Thür ſeiner Hütte ſizt, und dem unſchuldigen Spiel ſeiner Kinder zuſiehet, alles das erreget angeneme und beruhigende Vorſtellungen in mir.

Aber ehe ich dieſe Beiwerke wäle, mus ich zuvor ſorgfältig die Art meiner Landſchaft unterſuchen. Iſt es eigentliche Landſchaft: ſo darf ich ſie nicht mit Häuſern oder mit Menſchen überfüllen, ſonſt werden dieſe der Hauptgegenſtand, und jene das Nebenwerk. Nur ſo viel darf ich von dieſen hineinbringen, als nöthig iſt, unangeneme Vorſtellungen zu entfernen. Soll aber meine Vorſtellung Proſpekt ſein: ſo ſind Häuſer und künſtliche Spaziergänge mein Hauptgegenſtand; Bäume, Berge, Bäche und dergleichen,

aber Beiwerke. Auch hier ſind ſie nothwendig: denn wo die Natur ganz durch die Kunſt verdrungen wird, werden auch unangeneme und ängſtliche Empfindungen in mir erregt. Ich ſehne mich nach dem Anblik eines Gegenſtandes, der die Vorſtellung der Freiheit und ſchönen Natur Gottes in mir erregt. Der Anblik eines Tempels, eines Pallaſts, einer Straſe, wird meinen Augen doppelt angenem ſein, wenn er durch den Anblik eines in der Entfernung ſich erhebenden Berges, einiger Fruchtbäume, eines Weinrebengeländers, eines an der Mauer herunterlaufenden Efeus gehoben wird. Daß hier Menſchen nicht zu den zufälligen, ſondern zu den nothwendigen Beiwerken gehören, verſteht ſich von ſelbſt: denn Tempel werden beſucht, Häuſer und Palläſte bewont, und Straſen betreten.

Iſt aber meine Vorſtellung hiſtoriſche Landſchaft: ſo ſind Menſchen der Hauptgegenſtand, Häuſer und Bäume aber gehören zu den Beiwerken. Ein Einzug, eine Krönung, eine Schlacht, ein ländlicher Tanz, eine Liebesgeſchichte, erfodern ihre eigene Staffirung, von denen wir uns bald mehr unterhalten wollen.

Beiwerke dienen aber nicht blos dazu, meine Vorſtellung angenemer zu machen, ſondern auch ſie mehr zu karakteriſiren.

Aeuſerſt unſchiklich würde es ſein, bei einem Freudenfeſte traurige Beiwerke, oder bei einer traurigen Geſchichte muntere anzubringen. Bei einem Leichenzug, bei einem Mord, tanzende, lachende Zuſchauer wär Unſinn. Selbſt alles lachende in der Landſchaft, was meinen Schmerz zerſtreuen könte, mus ich vermeiden. Trüber Himmel, bei Nacht ein Nordſchein, oder Feuer in der Entfernung, Sturmwind,

wind, der die Bäume zerbricht, ein Raubvogel, der eine Taube erjagt, kale Felſen, dunkle Wälder, abgeſtorbene Bäume, Leichenſteine, weinende Menſchen u. d. gl. gehören hieher.

Aber alles das iſt unſchiklich bei einer freudigen Gelegenheit, bei einem feſtlichen Einzug, einem Tanz, einer Hochzeit oder dergleichen. Hier mus das Grün munter und lebhaft, die Luft heiter und ſanft, die Bäume angenem gruppirt ſein. Zame Tiere müſſen ſich friedlich vermiſchen, oder mit einander ſpielen, und jedes Menſchengeſicht mus Frölichkeit und Lachen verkündigen.

Wenn ich den Frühling ſchildern will, ſo iſt es nicht genug, daß ich meine Landſchaft grün mache, denn grün iſt ſie auch im Sommer und Herbſt. Neues Leben, Jugendkraft und Blumen ſind die Hauptwirkungen des Frühlings. Ich vermeide alſo reiſe Früchte, abgelebte alte Mütterchen und Greiſe, und wäle zu meinen Figuren ſpielende Kinder, Knaben, die unter blühenden Bäumen den Ball ſchlagen, liebende Jünglinge und Mädchen, die zwiſchen Blumen ſizen, Blumen ſammeln, ſich mit Blumen werfen, oder Kränze binden.

Im Sommer brennt die Sonne heiſer, und die Feldfrüchte reifen. Ich entblöſe daher meine Figuren mehr, ich laſſe ſie unter Schirmen oder ſchattigten Bäumen vor den Sonnenſtralen ſich verbergen, an einer erfriſchenden Quelle ſich den Durſt löſchen, oder in einem Fluſſe ſich baden. Das Vieh meiner Hirten ſpringt nicht mehr mutwillig herum, wie im Frühling, ſondern lagert ſich verdroſſen und müde im Schatten des Waldes. Schnitter wiſchen ſich den Schweis von der Stirn, und ſchwerbeladene Wagen führen den Segen der Ernde ein.

Im Herbſt bekleide ich meine Figuren ſchon dichter. Statt der Blumen laſſe ich Fruchtbäume unter der Loſt ihres Obſtes ſich beugen. Im Vordergrunde glänzen mir reife Weintrauben entgegen; ein durſtiger Wanderer preſſt ſich den Saft aus denſelben, oder ich ſchildere in einem ganzen Berge die Freuden der Weinleſe. Das Grün der Felder und Bäume iſt nicht mehr ſo jugendlich lebhaft, ſondern fahl, gelb und rötlich gemiſcht. Aus den Feuereſſen des entfernten Dorfes ſteigt ſchon der Rauch empor.

Der Winter karakteriſirt ſich freilich ſchon hinlänglich durch Schnee und abgeſtorbene Bäume: aber meine Vorſtellung wird ungleich lebhafter, wenn ich abgelebte Greiſe langſam und halb erſtorben in ihren Belzen einherſchleichen, und Kinder und Jünglinge auf dem Eiſe mit Schrittſchuh und Schlittenfahren ſich beluſtigen laſſe.

Eben ſo mus ich den Morgen vom Abend unterſcheiden: denn das Morgenroth ſieht gerade ſo aus, wie das Abendroth. Der Landmann zieht des Morgens munter an ſeine Feldarbeit, ſein Morgenlied ſingend oder pfeifend, oder ſein Morgenbrod eſſend. Die junge Bäuerin trägt ihren Vorrath raſch nach der nächſten Stadt zu Markte, und das Vieh hüpft munter und mutwillig um ſeinen Hirten herum. Des Abends hingegen ſchleicht es träge hinter ihm her, oder löſcht ſeinen Durſt aus dem Bache. Der Akersmann liegt quer über ſeinem Pferd, das ſo entkräftet wie er, langſam, und mit hängendem Kopfe zurükſchleicht. Aus der benachbarten Stadt hingegen kommen die Marktleute in ganzen Truppen zurük, und der vom Stadtbier oder Wein berauſchte Jüngling taumelt oder ängſtigt das ſchamhafte Mädchen.

Ich mus ferner bei der Erwälung meiner Beiwerke auf den Stil meiner Landſchaft ſehen. Bei einer Vorſtellung im erhabenen Stil würden ſich Hühner und Gänſe, Ochſen und Eſel ſchlecht ausnehmen. Vom Vieh kan ich hier nicht wol ein anderes, als Pferd, Adler, Pfau und Elefanten brauchen. Noch unſchiklicher würde die Vorſtellung ſich reinigender Bettler ſein. Alle Perſonen, die ich hier anbringe, müſſen nur hohe Jdeen in mir erregen, ihr Stand alſo wie ihre Beſchäftigung mus gros und erhaben ſein. Hier mus ich meine Perſonen vom Hof oder aus dem Feld nehmen, da der Anblik von Helden und Hofleuten am erſten fähig iſt, hohe Empfindungen in mir zu erregen. Sind die Perſonen aus niedrigen Stande: ſo mus wenigſtens ihre Handlung erhaben ſein. Eben ſo mus ich hier ländliche Hütten, elende Häuſer, kleine Stege, und dergleichen vermeiden. Palläſte, Tempel, antike prächtige Ruinen, Prachtgefäſe, Bildſäulen und künſtliche Springbrunnen. Aber der Künſtler hüte ſich bei alle dem ja wol, daß er nicht moderne und antike Beiwerke untereinander miſcht. Antike Ruinen neben einer modernen Bildſäule, ein europäiſcher Pallaſt neben einer egiptiſchen Piramide würde ein eben ſo lächerlicher Uebelſtand ſein, als Europäer in antiken Gebäuden, und Ausländer in Häuſern nach unſerer Bauart.

Die Beiwerke zu den Vorſtellungen im ſchönen Stil müſſen alle die Jdee der verſchönerten Natur in mir erweken. Die meiſten aus dem erhabenen Stil ſind hier zu brauchen, nur müſſen ſie durch Gefälligkeit gemildert, und reizender gemacht werden, da ſie nicht Ehrfurcht, ſondern blos Vergnügen erweken ſollen. Piramiden, Tempel, Helden und Könige, ſind hier nicht zu brauchen: aber wol Statüen, niedliche

Landhäuſer, Grazien und Liebesgötter; kurz alles was ſchön iſt. Das Niedrige, Lächerliche, Ekelerwekende mus hier eben ſowol vermieden werden, wie im erhabenen Stil. Ich brauche hier nicht weitläuftiger zu ſein, da ich ſchon im vorigen Kapitel hiervon geredet habe.

Im romantiſchen Stil mus ich diejenigen Beiwerke vermeiden, die die Idee von Niedlichkeit, Kunſt und Verzierung erregen. Vaſen, bewonte artige Häuſer, und alles dergleichen mus wegfallen, da der Endzwek dieſes Stils iſt Staunen, Furcht, Entſezen, und dergleichen in mir zu erregen, und mir die verwilderte Natur in ihrer Rauhigkeit zu zeigen. Menſchen kan ich hier wenig brauchen, weil ſie nicht leicht ſolche Orte beſuchen. Nur etwa ein armer Wanderer, der ſich verirrt hat, und an beſchwerlichen Felſen herumklettert, oder mit Schreken vor einem unerwarteten Abgrund zurükzittert; oder ein Jäger, der wilde Thiere verfolgt, oder ein menſchenfeindlicher Einſiedler, der ſich in Felſenklüften verbirgt, iſt zu brauchen. Eben ſo wenig ſind zame Thiere hier ſchiklich, wol aber alle Gattungen von wilden und reiſenden Thieren. Nur hat ſich der Künſtler zu hüten, daß er nicht Thiere aus verſchiedenen Himmelsſtrichen zuſammen paart, als Löwen und Bären, Elefanten und wilde Schweine, und dergleichen. Eben ſo müſſen ſich die Gewächſe ſeiner Landſchaft zu ſeinen Tieren ſchiken. Ein Tiger in einem Fichtenwald, oder ein Elendstier unter Palmen und Kokosbäumen wär ein unverzeihlicher Schnizer. Von Gebäuden kan er nichts brauchen, als fürchterliche Ruinen, verlaſſene und zuſammenſtürzende Gebäude, und wüſte zerſtörte Schlöſſer.

Gerade

Gerade das Gegenteil von dieſem und vom erhabe=nen Stil ſind die Beiwerke des niedrigen und gemei=nen Stils. Kein reiſendes wildes Tier gehört hier=her, wol aber alle Gattungen vom zahmen Haus=vieh. Die Menſchen dürfen hier nicht idealiſch, nicht verſchönert erſcheinen, ſondern ſo, wie ſie ſind, und zwar aus dem niedrigen Kreiſe. Götter und Grazien ſind hier ſo unbrauchbar, als Prinzen und Helden. Bauern, Hirten, Seiltänzer, Bärenführer und Bettler ſind die rechten Leute. Nach ihnen müſſen auch die unbeweglichen Beiwerke eingerichtet werden. Paläſte, Tempel, Bildſäulen, Springbrunnen wür=den hier am unrechten Orte ſtehen. Schenken hinge=gen, Hütten, Strohdächer, Scheuern, Leimwände, kleine Brükchen und Stege ſchiken ſich hierher. Auch hiervon habe ich ſchon oben geredet.

Nun von den Beiwerken zur hiſtoriſchen Land=ſchaft. Ich habe ſchon geſagt, daß hier die Geſchich=te der Hauptgegenſtand iſt, und die Landſchaft nur der Ort, wo ſie ſich zuträgt. Es darf alſo in der ganzen Landſchaft nichts überflüſſig, nichts vergeblich ſein: alles mus ſich auf ſeinen Hauptgegenſtand be=ziehen.

Der Hauptgegenſtand einer Geſchichte karakte=riſirt ſich entweder durch ſich ſelbſt. Dieſes geſchie=het bei den meiſten Gegenſtänden durch gewiſſe äuſe=re Merkmale. Einem König ſehe ich ſeine Würde an ſeinem Tron, Krone und Zepter an; einem Hel=den an ſeinem Kommandoſtab, oder an ſeinen Waf=fen. Der Betler iſt kentlich an ſeinen Kleidern, der Bauer auch, und den Löwen erkenne ich an ſeiner Geſtalt. Will ich alſo blos einen gewönlichen Bett=ler, einen Bauer, einen Helden vor ſeinen Solda=ten, einen Prinzen an ſeinem Hof ſchildern: ſo iſt das

das ſehr leicht, ſo bedarf es keiner beſondern Beiwerke, ſondern ich habe blos dahin zu ſehen, daß ich kein unſchikliches Beiwerk anbringe, keine Lämmer um den Löwen, keinen Ueberflus um den Darbenden, keine Schildereien, oder Prachtgefäſe, oder Koſtbarkeiten um den Bauer, und keinen Mangel, keine Dürftigkeit um den König.

Aber es kommen Fälle vor, wo der Gegenſtand nicht durch ſich ſelbſt kentlich wird. Ein Betler in vorneme Kleider geſtekt, und ein verfolgter König, verborgen und auf der Flucht. Hier ſind keine äuſerliche Merkmale, an denen ich ſie erkenne; hier mus ihre Handlung, ihr Anſtand ſie karakteriſiren. Der Bauer oder der Betler wird auch im Purpur da ſtehen, wie ein Bauer oder Betler, ſein ungeſchiktes, plumpes und ungebildetes Weſen wird ihm anhängen, und bei jeder Handlung, bei jeder Bewegung begleiten. Er wird ſich überdieſes durch einen lächerlichen Uebermut, durch eine affektirte Gröſe kentlich machen. Die um ihn herum ſind, werden ſeiner ſpotten, und ihre Verachtung durch Geberden und Handlungen zu erkennen geben. Aber der Prinz wird auch im niedrigſten Aufzug ſich durch Majeſtät und Würde auszeichnen. Seine Mine, ſeine Stellung, jede ſeiner Bewegungen wird zeigen, daß er nicht für dieſen Ort, nicht für dieſe Kleidung beſtimt war. Die um ihn herum ſind, werden durch ihre Ehrfurcht, durch ihren Gehorſam, durch ihre Demut, den Abſtand zwiſchen ſich und ihm zu erkennen geben. In einem ſolchen Fall müſſen die beſondern Umſtände der Geſchichte, die Beſchaffenheit der Beiwerke beſtimmen.

Ich kan den Jupiter nicht immer auf ſeinem Adler, den Herkules mit ſeiner Keule und Löwenhaut, den Apoll mit ſeiner Leier, oder die Venus mit ihrem

Muſchel-

Muſchelwagen vorſtellen. Und dann ſieht Jupiter, der Vater der Götter gerade ſo aus, wie ein anderer Mann, Apoll wie ein Jüngling, die Liebesgöttin wie jedes verbulte Weib, und der ſtarke Götterſohn wie ein Fechter oder Dreſcher. Alle müſſen in dieſem Fall durch ihren Anſtand, oder durch ihre Handlung karakteriſirt werden. Herkules miſtet des Augias Stall aus, oder erlegt die lernäiſche Schlange, oder ſizt am Spinnrath; Apoll verfolgt die Daphne, oder erlegt den Python, oder ſchindet den Marſyas, oder tödet Latones Söhne; Jupiter reiſt in Geſellſchaft des Merkurs, oder pflegt ſeiner Liebeshändel bald in Geſtalt eines Schwans, bald eines Nebels, bald eines goldnen Regens, bald eines Feuers u. ſ. f. Venus ſpielt mit dem eroberten Apfel, oder mit denen um ſie her flatternden Liebesgöttern, oder läßt ſich von ihrem Mann bei dem Kriegsgott erwiſchen u. ſ. w. Auch hier ſind die Beiwerke nicht ſchwer zu wälen, da eine jede dieſer oder änlicher Hiſtorien durch die Handlung karakteriſirt wird; und eben die beſondere Art der Handlung beſtimt auch die Beiwerke, weswegen der Künſtler jedesmal ſeine zu ſchildernde Geſchichte zuvor wol ſtudiren mus, damit er nicht etwa den Apollo mit einer Geige malt, oder der Venus einen europäiſchen Weiberrok anzieht, oder dem Jupiter einen Kurfürſtenmantel umthut. Die Mythologie gibt ihm hier hinlänglichen Unterricht, und das Studium der Altertümer erleichtert ihm das Uebrige, ohne welches beides kein Künſtler wirklich Künſtler ſein kan.

Aber es kommen auch Gegenſtände vor, die ſich auch nicht durch die Handlung karakteriſiren laſſen. Zum Beiſpiel, wie Diane den Aktäon zur Beſtrafung ſeiner unehrerbietigen Neugierde mit Waſſer beſprengt. Dieſe

Dieſe Handlung iſt nicht vorzuſtellen, indem ſie zu vorübergehend iſt, indem die Waſſertropfen zur Vorſtellung zu klein und unmerklich ſind, ſich auch nicht ohne Widerſpruch in der Luft ſchwebend, wie ſie doch gemalt werden müſten, denken laſſen. Hier mus alſo die Sache durch ihre Wirkung kentlich gemacht werden. Aktäon fühlt die Veränderung, die mit ihm vorgeht, fühlt voll Schreken nach ſeiner Stirn, auf welcher die Hirſchgeweihe herauswachſen, indem ſeine Hände ſich in Hirſchfüſſe verwandeln.

Zu Vorſtellungen dieſer Art gehört ein Sturm. Er iſt nur durch ſeine Wirkungen kentlich. Der Hirte treibt eilfertig ſein Vieh zurük, das entweder ängſtlich zuſammenkriecht, oder davonläuft, und ſich zerſtreuet. Die Bäume ſchwanken, und derer Aeſte zerbrechen. Das Waſſer des Fluſſes ſchäumt, und ſchlägt hohe Wellen. Wolken von Staub wirbeln in der Luft in die Höhe. Die Sonne iſt hinter ſchwarzen oder grauen Wolken verſtekt. Die Vögel fliegen ängſtlich in der Luft herum, oder verſteken ſich in Felſenklüfte. Spaziergaänger oder Feldarbeiter fliehen ängſtlich nach Hauſe; der Wind treibt ſein Spiel mit ihren flatternten Kleidern, und entführt ihnen einen Teil derſelben. Einige halten ihre Hüte und Mäntel, andere laufen ihnen nach. Ruhig gehende Menſchen, mit glat anliegenden Gewändern, unbewegliche und ungebogene Bäume, gerade in die Höhe ſtehendes Gras, Buſchwerk oder Schilf, und ſtillſtehendes Waſſer, würde hier eben ſo unnatürlich ſein, als bey ruhiger Luft flatternde Gewänder, und ſchäumendes Waſſer mit hohen Wellen.

Andere Vorſtellungen ſind nur durch den Ort zu karakteriſiren. Bei dieſen hat ſich der Künſtler genau um geografiſche, und topografiſche Kentniſſe zu

bemühen, indem er ſeine nothwendigen Beiwerke nicht aus ſeiner Fantaſie nehmen kan, ſondern pünktlich nach der Beſchaffenheit des Orts einrichten mus. Zum Beiſpiel: Petri Heilung des Lamen vor dem Tempel, kan nur durch die Bauart des Tempels; Chriſti Heilung des Gichtbrüchigen am Teiche Bethesda, kan nur durch den Teich mit ſeinen Hallen; Daniel in der Löwengrube, kan nur durch dem Löwengraben; das unter der Dienſtbarkeit Egiptens ſeufzende Israel, kan nur durch die Piramiden, egiptiſche Bauart, und ein von Holz entblöſtes Land; das in der Wüſte ſchmachtende Israel kan nur durch eine ungeheure Wüſtenei, ohne Gewächs und Waſſer; der verunglükte Zug Cäſars durch die Schweiz, kan nur durch die Lage des Juliusberges und des ihm umgebenden Labirints ungeheurer Gebirge, karakteriſirt, und von andern änlichen Unternemungen und Geſchichten unterſchieden werden.

Der lezte Weg endlich, gewiſſe Gegenſtände auszudrüken und kentlich zu machen, iſt die Allegorie; und das iſt der ſchwerſte. Gleichwol kömt der Fall auch den alltäglichſten Künſtlern zu häufig vor, als daß ſie hierin ohne ihren gröſten Nachteil unwiſſend bleiben könten. Ich will daher dieſe Materie etwas weitläuftiger behandeln.

Allegorie iſt ein natürliches Zeichen; oder ein Bild, das an die Stelle einer andern bezeichneten Sache geſezt wird, das alſo nicht in ſeinem eigentlichen Sinn genommen werden kan, ſondern in einer entferntern Beziehung auf eine andere Sache, die ihren Grund in der Aenlichkeit mit dieſer Sache hat. Ich rede aber hier nicht von der Allegorie in der Dicht- und Redekunſt, ſondern blos in der Malerei.

Die Malerei kann nnr einzelne Dinge, nur ſichtbare Dinge, und von Begebenheiten nur das

ausdrüken, was ſich in einemeinzigen Augenblik zugetragen hat. Durch die Allegorie aber wird ihr Gebiete weitläuftiger, kan ſie auch-zuſammengeſezte Dinge, unſichtbare Dinge, bloſe Eigenſchaften und Kräfte, und fortlaufende Begebenheiten anſchaulich machen. Einen wolthätigen oder grauſamen Menſchen kan der Künſtler leicht uud natürlich vorſtellen: aber die davon abgezogene Tugend, oder das Laſter, die Wolthätigkeit und die Grauſamkeit durch allgemeine, natürliche und ſinnliche Zeichen vorſtellen, das kan nur die Allegorie.

Die Allegorie wird hierdurch zu einer Art von Sprache, deren vornemſte Eigenſchaft aber die Deutlichkeit ſein mus: denn ſolche bildliche Vorſtellungen, die erſt durch mühſamen Unterricht erklärt werden müſſen, ſind nicht Allegorie, ſondern Hieroglyphe.

Die Allegorie iſt zweierlei. Sie ſtellt uns entweder einen einzelnen einfachen Gegenſtand vor, ein unſichtbares Weſen, eine Eigenſchaft, eine Idee; oder ſie ſezt mehr ſolcher einfachen Gegenſtände zuſammen, um eine ganze Handlung eine geſchehene Sache, oder eine aus vielen Begriffen zuſammengeſezte Vorſtellung auszudrüken. Die erſte Art nennt Sulzer allegoriſche Bilder, die andere Art allegoriſche Vorſtellungen: Ferner nimt ſie ihre Bilder entweder aus der wirklich vorhandenen Natur: oder ſie erdichtet ſich neue nirgends vorhandene Bilder

Die gemeinſte Gattung der allegoriſchen Bilder iſt diejenige, die uns die Vorſtellung einer Sache möglich macht, die wir ſonſt durch kein natürliches ihr eigentümliches Zeichen ausdrüken konten. Z. B. Das Bild eines Franenzimmers mit einer Krone auf dem Kopf, und einem mit goldenen Lilien geſtikten Mantel, bedeutet Frankreich. Es ſind ihrer aber-

mals zweierlei, entweder ſolche, die den Namen der Sache ausdrüken: oder ſolche; die ihre Eigenſchaften anzeigen. So könte im erſten Fall ein Künſtler, der Schlange hies, unter ſeine Werke das Bild einer Schlange ſezen; und im zweiten Fall könte das Weltteil Afrika unter dem Bilde eines Moren vorgeſtellt werden, welcher auf einem Elefanten unter Kokosbäumen reitet, weil Afrika hauptſächlich dieſe Geſchöpfe hervorbringt. So bildeten die Alten die Sele oder die Unſterblichkeit mit dem Sinnbild eines Schmetterlings ab, weil dieſer dann erſt in ein freieres Leben kömt, wenn ſein Raupenſtand vorbei iſt, wenn er ſeine Puppe verlaſſen hat. So wird die Gerechtigkeit unter dem Bild eines Frauenzimmers mit verbundenen Augen, und der Wage in der Hand ausgedrükt, um anzuzeigen, daß ſie ſich durch keinen Schein blenden laſſe, ſondern eines Jeden Recht, ohne Anſehen der Perſon auf das genaueſte abwäge.

Allegoriſche Vorſtellungen drüken aber nicht blos einzelne Gegenſtände, ſondern allgemeine und zuſammengeſezte Begriffe aus. Sie ſind gemalte Gedichte. Hierher gehört die Vorſtellung der Jahreszeiten, der Tageszeiten, eines Sturms u. ſ. f. von denen ich ſchon oben geredet habe.

Sie können aber auch moraliſch ſein, und allgemeine Wahrheiten und Beobachtungen aus der ſittlichen Welt vorſtellen. Von der Art ſind Hogarths Kupfer, und Chodowieckis Vorſtellungen im Göttingiſchen Taſchenkalender auf das Jahr 1781. So reitet auf einem antiken Stein Amor auf einem Tiger, um anzuzeigen, daß Liebe auch die wildeſten und grauſammſten Menſchen zam und geſittet mache.

Die lezte Gattung der Allegorie iſt die hiſtoriſche, da man gewiſſe Begebenheiten entweder blos anzeigt,

anzeigt, oder umſtändlich vorſtellt. Die erſte Art finden wir ſehr häufig auf den Münzen der Alten und Neuen, die auf beſondere Begebenheiten geprägt, und Jedem bekant ſind. Allein die zweite iſt ſeltner und ſchwerer. An dieſe rathe ich keinem gemeinen Künſtler ſich zu machen, weil nur groſe Genies dieſen Gipfel erreicht haben. Von dieſer Art ſind die bekannten Gemälde des le Brün, auf welchen er einige Thaten Ludwigs des Vierzehnten vorgeſtellt hat. Wer in dieſer Art glüklich ſein will, mus nicht nur ungemein viel auf einmal überſehen, ſondern es auch zuſammen drängen, und in dem intereſſanteſten Geſichtspunkt anſchaulich machen können. Dieſe Art der Allegorie mus nicht blos eine Begebenheit ſchlechtweg zu erzälen ſcheinen, ſondern uns auch mit ihren Abſichten, Umſtänden nnd Folgen bekant machen.

Der Künſtler mus alſo gleichſam nicht blos das Skelet einer Begebenheit, ſondern auch den Kreislauf ihres Blutes und ihre Sele ſichtbar machen können. Die Vollkommenheit ſeiner Arbeit hängt von der glüklichen Erfindung einzelner allegoriſcher Bilder ab. Ich will nur einige Winke hierüber für denjenigen jungen Künſtler geben, der Schenie genug in ſich fült, nach dieſem Gipfel zu ſtreben, um ihn durch dieſe Winke auf dasjenige aufmerkſam zu machen, worüber er weiter nachzuforſchen hat.

Bloſe Hieroglyphen, die man aber nur in der Noth brauchen mus, laſſen ſich am leichteſten erfinden. Es ſind dieſes ſolche Zeichen, welche zwar keine natürliche, aber eine durch Zeiten, Orte, Umſtände und Gebräuche veſtgeſezte Bedeutung haben. So dienen Zepter und Kronen zur Bezeichnung der Regenten; Opferſchalen, Widderköpfe und Rauchfäſſer für Tempel; Kriegsarmaturen auf Zeughäuſer;

Schäferſtäbe für Hirten ꝛc. Einige Bekantſchaft mit den Sitten und Gebräuchen der Zeiten, Völker und Länder, machen ſie ſehr leicht.

Schwerer, aber nothwendig, ſind bei dieſer Arbeit die Begriffe der Sachen, welche vorzuſtellen ſind, deutlich zu entwikeln, in ihrer Einfalt darzuſtellen, und ihr Eigentümliches zu bezeichnen. So hat jede Tugend, auſer dem, was ſie mit den übrigen gemein hat, noch etwas Eigentümliches, entweder in ihrem Urſprung, oder in ihrer Wirkung, und für dieſes mus der Künſtler ein Zeichen erfinden.

Einige allegoriſche Bilder haben die Natur der Beiſpiele, wie Oreſt und Pylades. Andere haben die Natur der Gleichniſſe, wie ein Schif mit aufgeblaſenen Segeln, als ein Bild des ſchnellen und glüklichen Fortganges; andere der eigentlichen Allegorie, wie ein Sieb, das zum Waſſerſchöpfen gebraucht wird, als das Bild einer eiteln Unternehmung.

Diejenigen allegoriſchen Bilder ſind wol die beſten, die als Kennzeichen menſchlicher Figuren gebraucht werden können, weil ſie mit der Vorſtellung einer Handlung können gebraucht werden, wodurch ihre Bedeutung viel gröſer und kräftiger wird. Die Eitelkeit, ſich gern von Andern bewundern zu laſſen, wird gemeiniglich unter dem Bild eines Pfauen vorgeſtellt. Die Vorſtellung iſt gut, aber die Allegorie wird noch brauchbarer, wenn man eine weibliche Figur dazu nimt, und an ihr die Pfauenfedern anbringt. Hierdurch kan man den Ausdruk des Karakters durch Stellung und Handlung viel beſtimter und nachdrüklicher machen.

Von der glüklichen Erfindung einzelner Bilder nun hängt auch die Erfindung ganzer Vorſtellungen

ab,

ab, ſie mögen nun von der phiſiſchen, moraliſchen, oder hiſtoriſchen Gattung ſein. Dieſe Vorſtellungen müſſen nothwendig durch handelnde Perſonen angedeutet werden: denn eine aus bloſen Zeichen oder Hieroglyphen zuſammengeſezte Vorſtellung verdient den Namen einer Allegorie nicht.

Zur Erfindung ſolcher Gemälde hat der Künſtler drei Hauptwege. Erſtens den Weg durch Beiſpiele, da von der Sache, welche man allgemein vorſtellen will, blos beſondere Fälle als Beiſpiele vorgebildet werden, welche durch beſondere Umſtände eine allgemeine Bedeutung bekommen. Zum Exempel: der bettelnde blinde Beliſär im Tempel der Fortuna als Gemälde aufgeſtellt, iſt eine Vorſtellung von der Macht und Unbeſtändigkeit des Glüks.

Zweitens den Weg durch Gleichniſſe, z. E. ein Gemälde, auf welchem ein Sturmwind Eichen umreiſt und zerbricht, niedrige Sträucher und Rohr aber nur beugt, wird dadurch zur Allegorie, wenn man es durch Perſonen betrachten läſſt, die ihm die Deutung zu geben ſcheinen, daß ein niedriger, oder kluger, oder demütiger Menſch unter den Widerwärtigkeiten eines mächtigen Schikſals ſich beugt und erhalten wird; aber ein hoher, troziger und unbiegſamer Geiſt durch ſeinen Widerſtand ſich ins Verderben ſtürzt.

Der dritte Weg iſt durch bloſe Sinnbilder. Er iſt der ſchwerſte, wenn er aber geſchikt betreten wird, der allervollkommenſte. Hier wird alles durch erdichtete Bilder vorgeſtellt, neben denen nichts wahres oder eigentliches ſtehet, wie in den beiden vorigen Beiſpielen. Um deswillen heiſen Vorſtellungen dieſer Art reine Allegorien. Das Glük z. E. ſezte man als eine Göttin auf ihren Tron. Ein Zauber-

ſtab in ihrer Hand drükte die ſchnellen Verwandlungen und Wirkungen ihrer Macht aus. Ihren Tron lies man von den verſchiedenen Winden tragen, um die Unbeſtändigkeit ihrer Wendungen auszudrüken. In Geſicht und Stellung muſte Wankelmut, Eigenſinn, Frechheit und Unbeſonnenheit ausgedrükt ſein. In ihrem Gefolge erſchienen Reichtum und Armut, Hoheit und Sklaverei.

Dieſes wenige mag dem jungen Künſtler von Genie genug ſein, um es als einen Fingerzeig zu brauchen, wie er in dieſer ſchweren und weitläuftigen Materie, die ihm als Künſtler gleichwol ſo unentbehrlich iſt, weiter nachforſchen ſoll. Um nicht weitläuftiger zu werden, als mein Endzwek es erfodert, mus ich abbrechen, um noch einige Anweiſung zu den noch übrigen Hauptſtüken zu geben.

Viertes Kapitel.

Von der Anordnung, Verteilung, und Stellung der Gegenſtände

Anordnen heiſt jedem Dinge ſeinen rechten Ort anweiſen. Hierzu gehört alſo, daß ein ganzes Werk nach Beſchaffenheit der Abſicht ſich der Einbildungskraft auf die vorteilhafteſte Weiſe darſtelle, daß es als ein unzertrennliches Ganzes erſcheint, in dem weder Mangel noch Ueberflus iſt; daß jeder Teil durch den Ort, wo er ſteht die beſte Wirkung thut.

Die

Die Anordnung macht nächſt der Erfindung, den wichtigſten Teil der Kunſt aus. Iſt der Künſtler in dieſen beiden Stüken glüklich geweſen: ſo wird ihm die Ausführung alsdenn ſehr leicht werden. Ich rathe daher jedem Künſtler, daß er bei der Anlegung ſeines Plans ja nicht eile, ſondern ihn zuvor reiflich überdenke. Es iſt ihm das übrige alsdenn nur halbe Arbeit, indem er mit Freiheit und Luſt arbeitet, wenn er ſich die Hauptteile ſeines Werks, wegen ihrer guten Anordnung mit Luſt vorſtellt, und das Ganze in allen ſeinen Teilen ohne Verwirrung überſehen kan; da hingegen das ängſtliche Weſen, das er bei der Ungewisheit oder Unſicherheit ſeiner Anlage nothwendig empfinden mus, eben ſo nothwendig einen übeln Einflus auf ſeine Arbeit haben mus.

Es ſind hauptſächlich drei Dinge, welche die Anordnung eines Werks vollkommen machen. Die genaue Verbindung aller Teile, eine hinlängliche Abwechslung oder Mannigfaltigkeit unter den Teilen, und die Verwikelung der Vorſtellungen. Wichtige Feler gegen die gute Anordnung ſind es daher, wenn die Einbildungskraft mit den einzelnen Gegenſtänden nicht mannichfaltig beſchäftiget iſt; wenn nicht jeder einzelne Teil auf das Ganze weiſt, und zum Hauptgegenſtand führt; wenn der Plan wegen der zu groſen Menge einzelner Theile, oder wegen ihrer Verwirrung und ſchlechten Verbindung ſchwer zu überſehen iſt; wenn es ſchwer wird, die Abſicht, und das Weſentliche der Vorſtellung zu erkennen; wenn man ganze Hauptteile ohne Schaden des Werks verſezen, vergröſern, oder verkleinern kan; und endlich, wenn untergeordnete Teile mehr in die Augen fallen, als Weſentliche.

Wenn der Maler hierin nicht glüklich geweſen iſt: ſo bleibt ihm gar kein Mittel übrig, ſeine Vorſtellung begreiflich oder angenehm zu machen. Ein übel angeordnetes Gemälde läſſt uns entweder in einer gänzlichen Unwiſſenheit ſeines Inhalts, oder gibt uns nur eine dunkle und unvollkommene Vorſtellung davon, oder macht wenigſtens einen unangenemen Eindruk auf uns.

Man mus aber in dem Gemälde die dichteriſche Anordnung von der maleriſchen unterſchieden. Durch jene wird die Ordnung verſtanden, in welcher uns die Perſonen, die Handlung, die Hauptgegenſtände vorgeſtellt werden; durch dieſe aber die Maſſen des Hellen und Dunkeln, des Lichts und des Schatens, der Uebereinſtimmnng oder Kontraſtirung der Farben, im Abſicht auf die Farben und Harmonie.

Die poetiſche Anordnung beſtimt die Ordnung der vorzuſtellenden Sachen ſo, daß die ganze Vorſtellung deutlich und lebhaft erkannt werden kan. In jedem Gemälde mus alſo die Hauptſache, der Hauptgegenſtand, der Grund der ganzen Vorſtellung zuerſt und am ſtärkſten in die Augen fallen, und nach dieſem mus alles übrige beurteilt werden.

Ehe der Maler nun anfängt anzuordnen: ſo mus er alle die Beiwerke, von denen ich im vorigen Kapitel geredet habe, und die er erwält hat, beſonders in Beziehung auf die Hauptperſon, oder den Hauptgegenſtand ſeines Stüks denken, und in Gedanken nun jedem ſeine ſchiklichſte Stelle anweiſen.

Die Anordnung erfodert nun, daß die Hauptperſon, oder der Hauptgegenſtand, mit dem, was die Handlung bezeichnet, zuerſt in das Auge fällt. Sie mus von den übrigen Perſonen oder Gegenſtänden ſich auszeichnen, hervorſtehen, und das Auge

ſogleich

ſogleich auf ſich ziehen. Dieſe vorſtehende Bezeichnung der Haupgruppe kan ſowol durch die Gröſe der Figuren, als durch die Zuſammenhaltung des Hauptlichts auf derſelben, oder durch die vorzügliche Stelle, auf welcher ſie erſcheint, erhalten werden.

Beſteht die Hauptgruppe aus mehrern Perſonen: ſo mus die Hauptperſon ſogleich das Auge auf ſich ziehen, denn ſie iſt der Mittelpunkt, auf welchem ſich alles übrige beziehen mus.

Solte die Beſchaffenheit der Umſtände es nothwendig machen, daß die Hauptperſon zu tief in das Gemälde käm, und nicht durch die Beleuchtung hervorzubringen wär: ſo mus es durch die Verbindung antipatetiſcher Farben geſchehen. Blau und Zinober thun hier die kräftigſte Wirkung.

Erfordert die Erfindung des Gemäldes eine Mannigfaltigkeit der Perſonen oder Gegenſtände: ſo dürfen ſie nicht ſo untereinander hingeworfen werden, daß das Auge ungewis wird, worauf es in dieſer Verwirrung zu ſehen habe. Was die Hauptvorſtellung am meiſten verſtärkt, ſoll in einer Gruppe ſtehen, die mit der Hauptgruppe am meiſten verbunden iſt, das andere hingegen mus ſich immer mehr ententfernen.

Eine Gruppe überhaupt iſt die Zuſammenſtellung oder Vereinigung mehrer einzelner, zuſammengehöriger Gegenſtände in eine einzige Maſſe, ſo, daß die Gegenſtände nicht als einzelne abgeſonderte Teile, ſondern als ein zuſammengehöriges Ganzes erſcheinen. Eine Anzahl Menſchen, eine Partie Bäume oder Blumen auf dieſe Weiſe vereiniget, ſind Gruppen.

Die Gruppirung iſt alſo hier die Hauptſache, weil ſie der Menge von Gegenſtänden ihre Ordnung gibt, und das Auge anweiſt wohin es ſich zuerſt richten

ten ſoll. In jedem Werke kommen kleinere und gröſere, beträchtlichere und unbedeutendere Dinge vor. Dieſen allen mus ihr gehöriger Rang durch die Gruppirung angewieſen werden. Die wichtigſten Teile kommen in die Hauptgruppen, in jeder Gruppe aber kommen wieder die Hauptteile an den ſichtbarſten Ort.

Alle Gruppen zuſammen müſſen auf einmal in die Augen fallen, im Ganzen aber keine Zerſtreuung machen. Das Auge mus ohne Ungewisheit von einer auf die andere geleitet werden, daher mus es immer eine der andern an Glanz und Deutlichkeit zuvorthun; keine darf aber ſo abgeſondert ſein, daß ſie nicht leicht auf die Hauptvorſtellung zurükführte.

Da nichts unnüzes, oder überflüſſiges in die Vorſtellung gebracht werden darf: ſo mus auch alles dem Auge merkbar ſein. Der Künſtler unterſuche daher ſorgfältig, ob jedes ſo geſezt iſt, daß kein Teil überſehen, oder vergeſſen werden kan.

Alle Gruppen zuſammen müſſen eine Hauptmaſſe von einer einfachen Form ausmachen, in welcher jeder Mangel leicht zu bemerken iſt: aber keine einzige Gruppe darf angebracht werden, in welcher nicht irgend eine Figur ſich beſonders auszeichnet.

Der Künſtler überlege, ehe er anordnet, was er durch ſeine Figuren ausdrüken will; in welchen Figuren dieſer, in welchen ein anderer Ausdruk ſein ſolle; in welchen er am ſtärkſten, in welchen er am ſchwächſten ſein könne. Hierauf wäle er das Stärkſte, Bedeutendſte, und Nothwendigſte. Dieſes mache er deutlich. Alsdenn ſeze er ſeine Gedanken immer ſtufenweiſe nach ihre Würde, immer die nothwendigen vor die entbehrlichern: ſo wird nichts überflüſſiges da ſein, und nichts nöthiges mangeln.

Er vergeſſe aber bei der Anordnung ſeiner Gruppen und Gegenſtände auch nicht, zwiſchen allen einen angenemen Kontraſt anzubringen, um dadurch ſeinen Figuren mehr Abwechslung und Mannigfaltigkeit zu geben. Kontraſt, oder Gegenſaz, nennt man die Gegeneinanderſtellung ſolcher Gegenſtände, die ſich unänlich ſind. Es iſt dieſes ein gar wirkſamer Kunſtgrif in der Malerei: denn es iſt eine bekante Regel, daß entgegengeſezte Dinge neben einandergeſtellt, ſich wechſelsweiſe heben.

Es gibt zwei Arten des äſthetiſchen Kontraſtes. Erſtens die Nebeneinanderſtellung ſolcher Gegenſtände, die eine ganz entgegengeſezte Beſchaffenheit haben. Ein Armer neben einem Reichen, ein Demütiger neben einem Hoffärtigen, ein Wütender neben einem Lachenden, ein Stehender neben einem Liegenden, ein groſer Gegenſtand neben einem kleinen, ein Schöner, neben einem Häslichen.

Die zweite Art des Gegenſazes beſteht in der Nebeneinanderſtellung ſolcher Gegenſtände, die nicht gerade entgegengeſezte, ſondern in derſelben Art unänliche Eigenſchaften, oder in einer Eigenſchaft verſchiedene Grade haben. Ein gelaſſener und ein raſender Held. Ein Lacher und ein Lächelnder, ein Laufender, und ein Gehender, ein groſer Gegenſtand, und ein noch gröſerer, ein kleiner und ein noch kleinerer, ein ſchöner und ein noch ſchönerer, ein Still- und ein Lautweinender.

Der Kontraſt erſtrekt ſich aber auch auf Stellung, Form, und Farbe. Neben einem geraden Baum ſtelle man einen krummen, neben eine Piramide liegende Figuren, neben helle Gruppen dunkle Gegenſtände.

Durch

Durch alles dieſes wird die unſerm Auge unangeneme Einförmigkeit verhindert, und ohne der Harmonie des Ganzen zu ſchaden, Abwechslung und Mannigfaltigkeit in die Teile gebracht.

Den Hauptgegenſtand, oder das weſentliche der Vorſtellung kan man entweder in die Hauptgruppe ſtellen, und die Folgen davon, oder die begleitenden Umſtände, in die Nebengruppen bringen, oder auch umgekehrt. Das erſte iſt der gewönlichſte leichteſte und deutlichſte Weg. Das lezte hat bei gewiſſen Fällen auch ſeine groſen Schönheiten, iſt aber ſchon ſchwerer auszuführen.

Zum Beiſpiel die Geſchichte vom verlornen Sohn. Nach der erſten Art brächte ich den Wiederkehrenden, nebſt dem ihn empfangenden Vater in die Hauptgruppe, die ſich wundernden, oder erſtaunten und neugierigen Zuſchauer in die Nebengruppen, und den neidiſchen Bruder, der nach der Urſache des Lerms fragt, in die Entfernung. Nach der andern Art aber, brächte ich den neidiſchen Bruder in die Hauptgruppe, wie er den vergröſernden Erzälungen der dienſtfertigen Plauderer zuhört, und ſeinen Unwillen, Zorn und Neid zu erkennen gibt. In die Nebengruppen kämen die mit Zurichtung des Feſts beſchäftigten Hausgenoſſen und Bedienten, und in der Entfernung zög der Wiederaufgenommene gleichſam im Triumf mit ſeinem Vater davon, oder empfing in deſſen Armen Verzeihung und Segen.

Durch die maleriſche Anordnung wird für eine gute Verteilung der Farben, und des Lichts und Schattens, unter die verſchiedenen Gruppen geſorgt. Die ausgeführteſte Zeichnung, die lebhafteſten Farben, und die ſtärkſten Lichter und Schatten kommen auf die Hauptgruppe, weil dieſe am meiſten in die

Augen

Augen fallen mus. Von der Hauptgruppe mus die Deutlichkeit nach und nach abnehmen, ſo, daß die entfernteſten Gruppen die ſchwächſten ſind.

Der Grund hinter jeder Gruppe mus ſich allemal durch Farbe oder Licht hinlänglich von ihr unterſcheiden, und ſie dadurch heben. Sind die Gruppen dunkel: ſo ſei der Grund hell, und ſo im Gegenteil.

Einige haben die Gewonheit, ihren Gemälden zwo Hauptmaſſen, eine helle und eine dunkle zu geben: aber mir gefällt ſie nicht, weil die Einheit des Ganzen dadurch geſtört wird. Beſſer gefällt mir die gewönlichere Einteilung in die drei Hauptmaſſen, in den Vorder- Mittel- und Hintergrund, weil dieſe durch Mittelfarben ſich ſo vereinigen laſſen, daß das Ganze mehr zuſammenſchmelzt. Die Hauptgruppe, ſie beſtehe nun aus Menſchen, Vieh, oder Bäumen, bringe man in den Vordergrund, wo alles karakteriſtiſch ausgezeichnet ſein mus, wo Licht und Schatten am ſtärkſten, und die Farben am lebhafteſten ſind. Die Nebengruppen kommen alsdenn in den Mittelgrund, und die unbedeutendſten verlieren ſich im Hintergrund.

Die Gruppen in einem Gemälde dürfen ferner nicht zerſtreut, und von einander völlig abgeſondert ſein, ſondern ſie müſſen durch Farbe, Licht oder Zeichnung ſo mit einander verbunden werden, daß ſie ein Ganzes ausmachen. Allein man hüte ſich auch, daß die Deutlichkeit nicht darunter leide, daß nicht alles ſo verworren zuſammengedrükt ſei, oder untereinander herumſchwimme, daß man die Gegenſtände nur mit Mühe unterſcheiden kan.

Zum Ganzen gehört Einheit, oder dasjenige, wodurch wir uns viel Dinge als Teile eines Dinges

vorſtellen. Sie entſteht aus einer Verbindung der Dinge, die uns hindert, einen einzelnen Teil als etwas Ganzes anzuſehen. Viele auf einem Tiſch nebeneinander ſtehende Gefäſe haben keine Verbindung, man betrachtet jedes als ein abgeſondertes Ganzes, mithin iſt keine Einheit da. Hingegen die verſchiedenen Räder in der Uhr haben eine ſolche Verbindung untereinander, daß eins allein nichts Ganzes iſt, mithin iſt in der Uhr Einheit.

Hieraus folgt, daß jeder einzelne Teil eines Gemäldes, der keine Verbindung mit den andern Teilen hat, die Einheit vernichtet, und dadurch einen Uebelſtand hervorbringt, oder Misfallen verurſacht.

Die Einheit in den Gemälden bezieht ſich 1) auf die Hiſtorie. Es mus Eine Handlung darin ſein, die unſere Aufmerkſamkeit reizt. 2) Auf das Licht. Es mus Ein Licht daſein, welches alle Gegenſtände beleuchtet. 3) Auf Gruppirung, Harmonie und Haltung. Es mus alles ſo angelegt und ausgeführt ſein, daß das Auge auf dem Ganzen ruht, daß es nicht zerſtreut und durch kleine Partien verwirrt wird, daß kein Teil ſich vor andern, zum Nachteil der andern, auszeichnet. 4) Auf Karakter, Kolorit und Ton. Durch das ganze Stük mus einerley Karakter, Kolorit und Ton herrſchen, und keine Gruppe darf in einem dieſer Stüke der andern widerſprechen.

Aber es mus eben ſo ſehr die Einförmigkeit vermieden werden. Es mus nicht ein Teil, ein Geſicht, ein Baum, ein Berg, ein Kleid ausſehen, wie das andere. Ein jedes mus ſich von dem andern durch Verſchiedenheit der Art, der Farbe, der Bildung, des Gewächſes, der Form, der Richtung und der Gröſe unterſcheiden, um dadurch Abwechslung und Mannichfaltigkeit hervorzubringen.

Der

Der Künſtler befleiſige ſich bei ſeiner Anordnung ferner der Einfalt, d. i. er hüte ſich vor allem Ueberflus, allem Unnüzen, aller Künſtelei. Was er durch wenig ausdrüken kan, dazu mus er nicht viel nehmen. Dieſes iſt ihm beſonders bei ſeiner Gruppirung, und bei Anbringung der Beiwerke und Zierraten zu empfelen. Wo zur Erreichung ſeines Endzweks wenig Gruppen, und zur Gruppe wenig Figuren zureichen: ſo bringe er auch nicht mehr an, und wo keine Zierraten oder Beiwerke nothwendig ſind, da laſſe er ſie gar weg. Unnöthige Ueberhäufung von Figuren, Gruppen, Beiwerken und Zierraten verräth nur Mangel des Geſchmaks, des Geiſtes und Ausdruks, überhäuſt und verwirrt das Auge, und verhindert die Stärke des Eindruks, die durch edle Einfalt allemal eher erreicht wird, als wo die Aufmerkſamkeit ſich auf ſo viele Teile zerſtreuen mus.

Edel iſt alles dasjenige, was ſich durch einen erhöhten Geſchmak vom Gemeinen unterſcheidet, was ſchiklicher, anſtändiger, ſchöner, feiner und vortreflicher iſt. Ihm iſt entgegengeſezt das Niedrige, Bäuriſche, Unſchikliche, Krüppelhafte, Plumpe und Poſſirliche. Alles dieſes mus alſo auch in der Anordnung vermieden, und jeder Gegenſtand in einem gewiſſen Grad veredelt werden, ausgenommen in den Vorſtellungen im niedrigen oder gemeinen Stil, welcher die Natur in ihrer unvollkommenen Niedrigkeit nachamt.

Fünftes Kapitel.

Von der Zeichnung.

Daß in der Form der Körper mehr Kraft liege, als in ihrem Kolorit, iſt eine ausgemachte Sache. Die Form hängt aber gröſtentheils von der Zeichnung ab, und erhält nur mehr Kraft durch das Kolorit. Man könte die Zeichnung mit dem nakenden Menſchen, das Kolorit aber mit der Bekleidung vergleichen. Hieraus erhellet aber zugleich auch der Irrtum derer, welche das Kolorit für die Hauptſache halten, und die Zeichnung dabei vernachläſſigen. Ein ſchön kolorirtes, aber felerhaft gezeichnetes Gemälde gleicht einer Rede voll glänzender Worte, mit falſchen Gedanken, oder einem krüppelhaft gewachſenen Menſchen in einem reizenden Anzug. Eins hat ſo viel Wert, als das andere. Daher mus dem Maler Zeichnung und Kolorit gleich wichtig ſein, und bei einem Mangel eines von beiden kann er kein vollkommener Maler ſein.

Zur Vollkommenheit der Zeichnung gehören Richtigkeit und Geſchmak. Je genauer und richtiger die Bezeichnung eines Gegenſtandes iſt, je vollkommener iſt ſie. Dieſe vollkommene Richtigkeit hängt teils vom ſcharfen und richtigen Sehen, teils von der Fertigkeit der Hand ab.

Zum richtigen Sehen gehört ein ſcharfes und richtiges Augenmaas, oder die Fertigkeit, alle Gegenſtände mit ſolcher Genauigkeit ins Augè zu faſſen, daß die Einbildungskraft eine genaue Vorſtellung davon

von hat. Wo dieſes felt, da hilft weder Zirkel noch Maasſtab: denn der Zeichner mus den Zirkel im Auge und nicht in der Hand haben. Die erſte Bemühung eines Anfängers mus alſo ſein, das Auge zu einer ſolchen Richtigkeit zu gewönen, daß er alles nachmachen kan. Die Natur gibt zwar die Anlage dazu, aber es mus durch eine lange Uebung geſtärkt und geſchärft werden. Ohne dieſe Uebung iſt es noch manchen Täuſchungen unterworfen. Wenn wir z. B. in der Nähe, aber von der Seite, einen Menſchen mit ausgeſtrekten Armen ſehen, ſo daß die eine Hand deſſelben merklich weiter vom Auge entfernt iſt, als die andere; ſo mus die entfernte nothwendig auch kleiner ins Auge fallen. Weil wir aber wiſſen, daß natürlich eine Hand ſo gros iſt, als die andere: ſo bilden wir uns auch ein, ſie in gleicher Gröſe zu ſehen; und der Maler, der nichts von der Perſpektiv verſteht, würde ſie gewis zum Anſtos eines jeden Kennerauges unrichtig, und eben ſo gros machen. So geht es in mehrern Fällen. Die zarten Erhöhungen und Vertiefungen im Nakenden wird derjenige Zeichner, der eine gute Kentnis der Anatomie hat, deutlich und richtig anmerken, da ſie einem andern ganz entgehen werden. Hieraus iſt nun begreiflich, daß zum richtigen Sehen mehr gehört, als blos ein gutes Auge, daß vorherige Kentnis, viel Uebung und eine lange Bekantſchaft mit ſeinen Gegenſtänden dazu gehört.

Die Fertigkeit der Hand iſt blos eine Sache der langen Uebung, und es iſt erſtaunlich, zu was für einer Fertigkeit die Hand durch eine oft wiederholte, und lang fortgeſezte Uebung, gelangen kan. Dieſen Teil der Kunſt kan ſich daher ein Jeder zu eigen machen, deſſen Fleis nur hartnäkig und unermüdet genug iſt.

Da nun die Zeichnung das einzige Fundament der Kunſt iſt, ſo mus die erſte Bemühung eines Anfängers ſein, das Auge zur Richtigkeit zu gewönen, und ſeine Hand zu üben.

Allein durch die bloſe Richtigkeit kan der Künſtler noch nicht gros werden. Die Vollkommenheit der Kunſt beſteht nicht darin, daß man jeden Gegenſtand in der höchſten Richtigkeit gezeichnet, ſondern daß man ihn ſo zeichnet, wie er in ſeiner Art, und zu ſeinem Endzwek die höchſte Wirkung thut. Er mus alſo leicht, mit Geiſt, und nachdrüklich gezeichnet ſein, damit er das Auge zu einer nähern Betrachtung reizt. Alles Widrige mus er meiden, und überal Schönheit anbringen, es müſte denn ein widriger Gegenſtand zu ſeinem Endzwek unumgänglich nöthig ſein, um etwa einen andern deſto mehr dadurch zu heben.

Dasjenige, wodurch ſeine Figuren zu leben ſcheinen, nennt man Ausdruk. Durch den Ausdruk der Zeichnung wird das Unſichtbare ſichtbar. Die gröſte Beſtrebung des zeichnenden Künſtlers mus auf dieſen Teil gerichtet ſein, ohne welchen alles übrige nichts iſt. Den erſten Schritt auf dieſem ſchweren Wege thut die Beobachtung. Der Künſtler mus ſich gewönen, die lebendige und ībloſe Natur, überal, beſonders aber, wo ſie am vollkommenſten iſt, genau zu beobachten. Wo der Natur der Ausdruk mangelt, wo ſie zu unvollkommen iſt, wo dem Künſtler die Gelegenheit zur Beobachtung mangelt: da iſt alle Mühe verloren. Aus dieſem Grunde wird Lappland nie groſe Künſtler bilden, und aus eben dieſem Grunde wurden die griechiſchen Künſtler ſo gros.

Aber durch bloſes kaltes Suchen, Ueberlegen und Abmeſſen wird der Ausdruk in der Natur nicht gefunden: nur die vom Herzen erwärmte Einbildungskraft

kraft ſieht ihn. Der Künſtler mus daher, wenn er bei Andern Empfindung erregen will, ſelbſt ein Mann von Empfindung ſein. Er mus ein weiches gefülvolles Herz haben, es immer reizbarer, empfindſamer, und zu Annehmung eines jeden Eindruks geſchikter zu machen ſuchen. Alsdenn mus er eine lebhafte Fantaſie haben, die ſich leicht begeiſtern und in Feuer ſezen läſſt. In dieſer gefülfollen Begeiſterung ſieht er gewis viel, wo tauſend andere nichts erbliken.

Aber ſein Geſchmak mus eben ſo fein ſein, wie ſein Gefül, damit er nicht das Weſentliche mit dem Zufälligen oder Ueberflüſſigen vermiſcht, oder wol gar vertauſcht; damit er einſieht, worin eigentlich der Ausdruk liegt, was eigentlich ihn erzeigt, und ſeine Empfindung erregt; damit er nur dieſes wält, und ſich nicht an unbedeutende Nebendinge hält.

Ferner mus er aber nicht blos fähig ſein, dieſes zu ſehen, ſondern auch die Geſchiklichkeit beſizen, das Geſchehene nun auch auszudrüken, und andern ſichtbar zu machen. Dazu macht ihn nur ein vollkommenes Augenmaas, und eine groſe Fertigkeit der Hand geſchikt. Das Auge mus die kleinſten Veränderungen der Formen entdeken, und die Hand mus ſie ausdrüken können. Alſo können nur groſe Zeichner im Ausdruk glüklich ſein. Daher mus Hand und Auge unaufhörlich geübt werden. Der Künſtler mus deswegen keine Gelegenheit vorbeilaſſen, die Natur in allen ihren verſchiedenen Abwechslungen und Auftritten zu beobachten, zu ſtudiren und nachzuahmen *).

*) In der Kunſt zu beobachten, wird dem Künſtler Leonardo da Vinci, in ſeiner vortreflichen Abhandlung über die Malerei die beſte Anleitung geben.

Sehr nüzlich wird es ihm ſein, wenn er mit der Beobachtung der Natur zugleich auch das Studium der beſten Kunſtwerke, und beſonders der Antiken verbindet, damit er ſieht, wie groſe Meiſter dieſes und jenes ausgedrükt haben, worin beſonders die Alten vorzüglich glüklich waren. Man bewundert an den Antiken, oder alten Kunſtwerken, nicht blos die Schönheit der Formen, von denen ich hernach noch etwas ſagen werde, ſondern auch die beſondere Stärke des Ausdruks. Hier mache der Künſtler beſonders Winkelmannen, deſſen Werke ihm unentbehrlich ſind, zu ſeinem Führer; und wenn er nicht Gelegenheit hat, in Italien, oder in den Gallerien die koſtbaren Ueberbleibſel des Altertums ſelbſt zu ſehen: ſo ſtudire er ſie aus Kupferſtichen, Gemmen, Kameen, und Abdrüken, wovon Lippert ſo eine herrliche Sammlung herausgegeben hat.

Form nennt man die Geſtalt körperlicher Gegenſtände. Man ſagt, ein Gefäs habe eine ſchöne Form. Wenn es daher heiſt, dieſer oder jener Künſtler habe auf groſe oder reizende Formen geſehen: ſo verſteht man unter dieſen Formen die Geſtalt ſeiner Figuren, insbeſondre aber der menſchlichen Figuren.

Zur Schönheit der Formen gehört erſtens körperliche Schönheit. Sie müſſen deutlich, regelmäſig und abwechſelnd oder mannigfaltig ſein. Alle ſichtbare Gegenſtände ſind deren fähig, ſogar Steine und Wolken. Zweitens gehört aber auch Tüchtigkeit und Schiklichkeit dazu. Die ſchöne Form mus auch zum Endzwek ſchiklich, und tüchtig zum Gebrauch ſein. Das ſchönſte Trinkgefäs mit engem Hals und Oefnung würde zum Gebrauch unſchiklich, und zierliche aber zu ſchwache Säulen unter ein prachtvolles majeſtätiſches Gebäude zum Endzwek untüchtig ſein. Hier kan man haupt-

LB Coburg

hauptſächlich den Künſtler von Verſtand erkennen, der nirgends Zierlichkeit anbringt, wo ſie keinen Nuzen hat, oder nothwendig iſt, wenn der handwerksmäſige Künſtler Zierraten auf Zierraten ohne Endzwek häuft, und dadurch wol gar ſeine Gegenſtände zur Tüchtigkeit und zum Gebrauch unnüz macht. Je genauer Zierraten mit dem Weſentlichen und mit der Nüzlichkeit des Werks verbunden ſind; je vollkommener ſind ſie; im Gegenteil werden ſie überflüſſig, läppiſch, unausſtehlich. Von der Art iſt das bei uns ſo beliebte Laub- und Muſchelwerk, welches gewönlich zu nichts anders dient, als den Geſchmak des Künſtlers oder Beſizers lächerlich zu machen, Wahrheit und Täuſchung zu verhindern, den Geſchmak der Ungebildeten zu verderben, und an Kleinigkeiten zu gewönen, und die damit überhäuften Werke zu einem Gemiſch von Abgeſchmaktheit und Unſinn zu machen. Drittens gehört zur Schönheit der Formen ſittliche Kraft und geiſtiger Ausdruk. Dies iſt die erhabenſte Art derſelben: denn die Materie wird hier ein Ausdruk geiſtiger Kräfte, Selen in ſichtbarer Geſtalt, wie Sulzer ſagt. Dieſe fangen ſich im Tierreich an, und endigen mit dem Menſchen, deſſen Geſtalt nie ohne Bedeutung, ſondern allemal Ausdruk ſeiner Sele, ſeiner Gedanken und Empfindungen ſein mus.

Bei der Zeichnung der Formen hat der Künſtler die gröſte Aufmerkſamkeit auf den Umris, oder die äuſerſten Linien, aus welchen ein Gegenſtand beſteht, zu wenden. Dieſer Umris (Contour) mus richtig, und ſchön ſein.

Die Richtigkeit entſteht aus der Beobachtung der wahren Verhältniſſe, und der wahren Wendung einzelner Teile. Nirgends iſt die Richtigkeit des Umriſſes ſchwerer, als bei den menſchlichen Figuren, we-

gen der unzäligen, krummen, aus und eingebogenen, mehr oder weniger gekrümten, und immer ineinander fließenden Linien. Die Erhöhungen und Vertiefungen dieser Linien entſtehen, aus den unter der Haut liegenden Muskeln und Knochen, die bei jeder Stellung und Bewegung eine andere Lage annehmen, mithin auch die Form des Umriſſes verändern. Ferner mus Rükſicht genommen werden auf das Geſchlecht, das Alter, Temperament und Lebensart, deren jedes ſeine eigene Art von Umriſſen hat. Hieraus erhellet, daß ein guter Zeichner ſich fleiſig nach dem Leben üben, und dabei die Anatomie, beſonders die Knochen und Muskellehre gründlich ſtudiren müſſe.

Die Schönheit des Umriſſes mildert alles Harte und Steife, alles Einförmige, alles Spizige und Ekigte, bringt alle Linien des Umriſſes zur Einheit der Form, und gibt ihm ſanftes Weſen und Harmonie. Eine einzige unabgebrochene Linie mus die ganze Figur umſchlieſen. In dieſer Linie mus nichts gerades ſein. Alles mus ſich wellenförmig bald mehr, bald weniger runden, aber mit ſo ſanften Abwechslungen, daß man vom ausgebogenenen auf das eingebogene, von dem mehr gekrümten auf das gerader laufende durch unmerkliche Stufen kömt, ſo daß das Auge um den ganzen Umris ſanft fortgleiten kan.

Einer der wichtigſten Punkte der Schönheit des Umriſſes liegt in der abwechſelnden Stärke und Schwäche, in der Kühnheit, womit einige, in der gelinden Vorſichtigkeit, womit andere Teile ausgeführt werden. Mangelt dieſe Abwechslung: ſo mangelt es auch dem Umris an Kraft und Schönheit.

Annoch mus ich dem Künſtler anrathen, bei ſeinen Zeichnungen nie den Entwurf (Skizze) für eine unbedeutende Sache zu halten. Er iſt die erſte Dar-

Darſtellung des Werks, und dient dazu, daß man in den Stand geſezt wird, von der Vollkommenheit des Ganzen ein ſicheres Urteil zu fällen, ehe noch jeder einzelne Teil ausgearbeitet wird. Bei dem Entwurf iſt die Hauptaufmerkſamkeit auf das Ganze gerichtet, und ich ſehe da, wie jeder Teil dahin abzielt; bei der Ausarbeitung hingegen kan ich meine Aufmerkſamkeit nicht mehr auf das Ganze richten, ſondern ich mus meine Gedanken auf die Vollkommenheit der Teile richten. Hieraus erhellet die Nothwendigkeit, ein Werk zu entwerfen, ehe man ſich an die Ausführung macht. Denn die Aufmerkſamkeit, die ich bei der Ausführung nothwendig auf ſo viele einzelne Dinge richten mus, würde ja eben ſo nothwendig die, welche ich dem Ganzen ſchuldig bin, ſchwächen. Ich würde ferner auf ein geradewol arbeiten, und nur bei Endigung meiner Arbeit ſehen, ob das Ganze gut oder ſchlecht ſei; ich würde nun nichts mehr ändern können, und im lezten Fall würde alſo alle meine aufgewendete Mühe völlig verloren ſein. Oft würde ich finden, daß die ſchon ſorgfältig ausgeführten Sachen wieder verworfen werden müſten, weil ſie zum Ganzen nicht paſſen. Der Entwurf dient mir endlich auch dazu, daß ich meine gemachte Erfindung immer vor Augen habe, veſt halte, und den Geiſt derſelben nicht wieder verliere.

Aus allen dieſen Urſachen iſt dem Künſtler gar ſehr zu rathen, daß er jedes Werk, nachdem er es erfunden, und in ſeinen Gedanken angeordnet hat, ſo flüchtig und geſchwind entwirft, als es ihm möglich iſt. Die geringſte Zerſtreuung oder Vergeſſenheit kan ihm ſonſt leicht einige Teile in der Fantaſie auslöſchen, die er hernach vielleicht nicht wieder findet. Oft trägt ſichs zu, daß man ohne Vorſaz, bei

gewiſſen zufälligen Gelegenheiten, oder in glüklichen Augenbliken Dinge von groſer Schönheit erfindet. Dieſe glüklichen Augenblike mus der Künſtler ja nicht verſäumen, ſondern das, was er erfunden hat, ſogleich entwerfen, wenn er auch nicht ſobald Gebrauch davon zu machen weis; ſonſt iſt er in Gefar, daß ſein ſchöner Einfall eben ſo plözlich wieder verſchwindet, als er ihn erhielt.

Dazu iſt gut, daß er ſich eine ſchnelle Art zu entwerfen angewöne, damit er, wenn ſeine Einbildungskraft erhizt iſt, ſogleich ſich ſeine Begeiſterung zu nuze machen kan, ehe das Feuer wieder verlöſcht. Um nun dieſe Fertigkeit im ſchnellen Entwerfen zu erlangen, mus er ſich fleiſig üben. So oft ihm ein guter Gedanke einfällt, ſo entwerfe er ihn ſogleich, wenn er denſelben auch nie ausführen ſolte, nur damit er ſich übe. Das haben alle groſe Meiſter gethan, und daher haben wir ſo viel blos flüchtig gezeichnete Entwürfe der gröſten Maler, die in den Kabinetten der Kenner oft höher geſchäzt werden, als ihre ausgeführten Werke, weil darin das ganze Feuer der Einbildungskraft anzutreffen iſt, das gemeiniglich durch die Ausführung geſchwächt wird.

In Anſehung der Schraffirung (derjenigen nebeneinander laufenden, oder ſich durchkreuzenden Striche, wodurch die Schatten und Halbſchatten ausgedrukt werden) gewöne er ſich ja eine freie, dreiſte und natürliche Manier an, denn durch ſie erhält die Zeichnung Leben und Rundung. Die Schraffirung iſt der Zeichnung das, was dem Gemälde das Kolorit iſt. Um deswillen lerne er ſie ja nicht, wie viele thun, nach Kupferſtichen, weil er ſich hierdurch an eine kleine, erkünſtelte, langweilige und verworrene Manier gewönen wird. Der Zeichner kan oft

mit zehen Strichen, die mit Verſtand und Kühnheit gemacht ſind, mehr ausrichten, als der Kupferſtecher mit hundert. Er wird ſeine Zeichnungen nie flüchtig machen können, viel Zeit und Mühe dazu brauchen, und durch die viele kleine Strichelei werden ſie Geiſt und Kraft verlieren.

Er hüte ſich aber eben ſo ſehr dafür, allen Gegenſtänden einerlei Art der Schraffirung zu geben. Das wär eben ſo viel, als wenn er alles mit einerlei Farbe malen wolte. So wie jeder Gegenſtand ſein eignes Kolorit hat, ſo erfodert er auch ſeine eigne Schraffirung. Bei einigen Teilen wird es erfodert, daß die Striche aufwärts, bei andern, daß ſie unterwärts laufen; bei einigen müſſen ſie viel, bei andern wenig gebogen, bei einigen kürzer, bei andern länger ſein ꝛc. weil alles dieſes viel dazu beiträgt, die höhere, oder flächere Rundung, die Vertiefung oder Erhöhung, oder die gänzliche Fläche der Teile, und ihre wahre Geſtalt auszudrüken. Hier laſſen ſich der Kürze wegen keine beſtimte Regeln geben, die auch überhaupt dem Zeichner weit weniger nuzen würden, als der Anblik einer einzigen guten Zeichnung. Alſo nach Zeichnungen guter Meiſter mus er ſich umſehen, ſie fleiſig ſtudiren, und ſeine Manier darnach bilden.

Hier mus ich noch einige Worte von der Draperie, oder Zeichnung des Gewands, der Bekleidung, ſagen. Die gute Bekleidung der Figuren, und die geſchikte Behandlung der auch bei lebloſen Dingen angebrachten Gewänder, macht einen wichtigen und ſchweren Teil der Zeichenkunſt aus. Nichts iſt geſchikter, einer Gruppe von Figuren die beſtmöglichſte Form zu geben, als das Gewand, wodurch man das Ekigte der Gruppen abrunden, die Lüken ausfüllen, und das Unſchikliche bedeken kan. Bisweilen

weilen iſt es durchaus das einzige Mittel, die Figuren in eine angeneme Form zuſammenzubauen. Man ſieht Monumente, wo die wenigen Sachen, etwa ein Sarg, darauf, oder um ihn herum liegende Wappen und andere Dinge, die ſich auſerdem nie zu einem Ganzen vereinigen laſſen würden, durch ein geſchikt angebrachtes Gewand, in die ſchönſte Maſſe vereiniget werden. Wie vielmehr Mannichfaltigkeit und Zuſammenhaltung läſſt ſich durch die Gewänder in hiſtoriſche Gruppen bringen; und durch die Faltenbrechung wiederum Kontraſt in den einzelnen Teilen untereinander. Sie ſind das kräftigſte Mittel, durch ihre Maſſen von Licht und Schatten, dem Ganzen Harmonie und Haltung zu geben.

Der Künſtler hüte ſich aber, ſeine Figuren mit Gewand zu überhäufen, und gleichſam darunter zu verſteken. Die Alten bedienten ſich naſſer Leinwand zur Bekleidung ihrer Modelle, damit jede Schönheit des Körpers auch durch das Gewand noch ſichtbar blieb. Doch mus auch dieſes nicht übertrieben werden, wie bei manchen Malern, deren Figuren alle ſo ausſehen, als wenn ſie ſo eben aus dem Waſſer gezogen wären. Nur ſo weit iſt es zu merken, daß kein Glied des Körpers dadurch verſtekt, und deſſen Bewegung unſichtbar gemacht wird. Um dieſen Endzwek deſto ſicherer zu erreichen, und auch die Glieder durch die Faltenbrechung, oder durch zu tiefe Schatten, nicht zu verſtümmeln, bediene man ſich des Kunſtgrifs, die ganze Figur erſt nakend zu zeichnen, und dann das Gewand nach Nothdurft überzuwerfen.

Bei der Draperie iſt ferner genau auf Zeit, Land, Sitten, Temperament, Witterung, Geſchlecht, Würde, Alter und Karakter zu ſehen. Jedes erfodert ſeine

ne eigene Draperie, die den Karakter des Gegenſtandes allzeit mit ausdrüken mus. Ein leichtes fliegendes Gewand im Winter, ein dichtes und ſchweres im Sommer; ein langes ehrwürdiges bei einem Jüngling, oder ein tändelndes flatterndes bei einem Greis; ein glattanliegendes bei einem Sturm, oder heftiger Bewegung, und ein fliegendes bei heiterm Wetter, oder in der Ruhe, würden lauter unverzeihliche Feler ſein. Der Künſtler hat ſich daher zu hüten, daß er nicht in den Feler ſo vieler fällt, die ſich eine eigne einzige Manier angewönen, die ſie überal anbringen, ſie mag auch noch ſo unſchiklich ſein. Er bemühe ſich vielmehr, ſorgfältig und reiflich zu überlegen, welche Art der Bekleidung für die jedesmaligen Umſtände die ſchiklichſte iſt, und dieſer bediene er ſich.

Die Beſchaffenheit der Faltenordnung hängt gröſtenteils von der Beſchaffenheit des Stofs ab. Je reicher der Stof iſt, deſto gröſer iſt der Faltenbruch. Dichter Zeug macht groſe, wollener runde, Leinwand macht etwas mehr, aber leichte, ſeidener leichter Zeug, kleine und ſcharfe Falten.

Die Bewegung der Falten formt ſich nach der Bewegung der Glieder, und erfordert viel Fleis und Nachdenken. In Anſehung der Form hat der Zeichner hauptſächlich Drey Dinge ſorgfältig zu vermeiden: 1) Falten, die verworren durcheinander laufen, und durch ihre Höhen und Tiefen unangeneme Figuren mit ſpizigen Winkeln verurſachen. Das Auge liebt allemal das runde; das ekigte und ſpizige aber, wo es nicht höchſtnöthig iſt, iſt ihm zuwider. Die Falten müſſen ſanfte allmälige Erhöhungen und Vertiefungen machen, und dann ſind ſie am angenemſten, wenn ſie ſich nach wellenförmigen Linien bewegen. Er vermeide aber auch lauter nach einer Seite zu laufende

de Falten, die zwar natürlich, aber nie angenem ſein können, weil ihre Einförmigkeit misfällt. Ein unſgeſuchter angenemer Kontraſt iſt hier hauptſächlich zu empfelen. 2) Unnatürliche Falten. Der Zeichner hüte ſich, Falten hinzuzeichnen, wo das Gewand angeſpannt iſt, oder glat aufliegt, oder aber glatte Maſſen zu laſſen, wo es gedrükt wird. Er hüte ſich ferner, Vertiefungen zu zeichnen, wo das Gewand nothwendig hervorſtehen mus, und umgekehrt. Zu tiefe Falten an ſolchen Orten, oder zu ſcharf abgeſchnittene Schatten an ſolchen Orten, zerbrechen die Gliedmaſen; es ſieht aus, als ob ſie zerſchnitten wären. 3) Vermeide er das häufige, und allzukleine in den Falten. Sie müſſen wie die Gruppen der Figuren und des Lichts, menig und groſe Maſſen ausmachen, auf denen das Auge ruhen kan, und die dem Ganzen Haltung und Einheit geben.

Sechſtes Kapitel.

Vom Kolorit.

Kolorit iſt die Beſchaffenheit aller im Gemälde ſichtbaren Farben in ihrem Zuſammenhang, und in ihrer Wirkung auf das Auge.

Man hat im Kolorit die Farbenmiſchung von der Farbengebung zu unterſcheiden. Die Farbenmiſchung beſchäftigt ſich mit der Wirkung und mit dem Ausdruk der Farben; die Farbengebung hingegen iſt der mechaniſche Teil, die Auftragung der Farben auf die Leinwand.

Dieſes iſt eins der vorzüglichſten Studien des Malers; und die Schönheit der Farbenmiſchung gehört eben ſo weſentlich zur Schönheit ſeines Gemäldes, als die Richtigkeit und Schönheit ſeiner Zeichnung: denn ein jeder Gegenſtand in der Natur hat nicht blos Zeichnung, ſondern auch ſeine eigentümliche Farbenmiſchung. Der Künſtler, der dieſen Teil der Kunſt vernachläſſiget, verräth daher entweder Unwiſſenheit, oder Mangel des Geſchmaks und der Empfindung, oder Eigenſinn. Von dem Wert eines ſchönen Kolorits kan ihn nichts kräftiger überzeugen, als deſſen allgemeine Wirkung auf einen Jeden, Kenner, oder Nichtkenner. Auch der, welcher von allen übrigen Schönheiten der Kunſt keinen Begrif hat, wird bei einem Gemälde Tizians oder Rubens voll Staunen und Rürung ſtehen bleiben, und deſſen herrliches Kolorit bewundern. Wir ſehen ſelbſt in der Natur, daß die gröſten Schönheiten derſelben, ihre prächtigſten Schauſpiele durch das Kolorit bewirkt werden. Was geht über die Farbenmiſchung einer grünen blühenden Landſchaft? Was erreicht die Pracht der Abend- und Morgenröthe? Die Schönheit der Form allein, macht einen Gegenſtand noch nicht vollkommen ſchön, wenn der Reiz des Kolorits nicht damit verbunden wird. Das in Form und Zügen ſchönſte Geſicht wird durch Kupferröte oder Leichenfarbe ekelhaft werden; aber das mittelmäſigſte Geſicht wird durch ein ſchönes blühendes Kolorit reizend.

Die gröſte Vollkommenheit des Kolorits beſteht in der Wahrheit deſſelben, wenn die Natur bis zur Täuſchung nachgeamt iſt. Was in der Malerei von der Verſchönerung der Natur geſagt worden iſt, darf ja nicht misverſtanden, und auch auf das Kolorit angewenndet werden. Hier bedarf die Natur keiner

Verſchönerung; hier iſt ſie unerreichbar, und der Künſtler, der ihr am nächſten kömt, iſt der vollkommenſte. Ein jeder Gegenſtand aus der Natur, er ſei welcher er wolle, ſobald deſſen Kolorit verſchönert iſt, rührt uns nicht mehr, wird unnatürlich, und läſſt keine Täuſchung mehr zu, die doch der höchſte Entzwek der Malerei iſt. Ein Künſtler irrt daher gar ſehr, wenn er alles in ſeiner Farbenmiſchung verſchönert, und verräth eigentlich nichts, als Schwäche und Unwiſſenheit: denn es iſt freilich leichter Farben ſchön, als Farben natürlich zu miſchen.

Hieraus ſehen wir, daß ſeine einzige Lehrmeiſterin die Natur ſein mus. Hier findet er für eine jede Gattung des Schönen die vollkommenſten Muſter in allen Geſtalten. Hier mus er täglich in die Schule gehen, ſein Auge üben, und beobachten, wie die Natur in ihren tauſendfachen Erſcheinungen die Farben miſcht, und wie aus der verſchiedenen Miſchung und Gruppirung der Farben ihre unerreichbare Schönheit entſteht. Durch keine Anweiſung, aber durch wiederholtes Beobachten und Forſchen wird er in ihre Geheimniſſe eindringen, wird er die Urſachen kennen lernen, die bei der Betrachtung ſo angenehme Empfindungen in ihm erregen.

Die eine Art der Schönheit im Kolorit entſteht durch die Art oder Wirkung des Lichts, und ſeiner verſchiedenen Einfälle: aber hiervon im folgenden Kapitel. Die andere Art entſteht aus der Harmonie der Farben unter ſich ſelbſt. Aber auch hier laſſen ſich keine allgemeine Regeln geben, ſondern der Künſtler mus mit anhaltendem Fleis, mit ſtrenger Aufmerkſamkeit die Natur, und die Werke der gröſten Meiſter ſtudiren, um zu bemerken, welche Farben überhaupt mit- und nebeneinander harmoniren, oder welche einander durchaus zuwider ſind, oder welche ſich

in gewiſſen Fällen zuſammen ſchiken, und eine an-geneme Wirkung auf das Auge machen.

Ein anderer, obgleich mühſamer aber ſehr ſiche-rer Weg iſt der. Der Künſtler nehme eine Schilde-rei eines groſen Meiſters vor ſich und kopire ſie oft, verändere aber jedesmal etwas im Kolorit, gebe ei-nem Gegenſtand einmal dieſe, einmal eine andere Far-be, und verſuche dieſe Veränderung nach und nach an allen darauf befindlichen Gegenſtänden. Alsdenn unterſuche er, wodurch die Haltung des Ganzen, wo-durch die allgemeine Harmonie gewinnt oder verliert: und er wird zu einer ſichern Kentnis kommen, welche Farben ſich zuſammenſchiken, oder nicht.

Harmonie der Farben macht, daß eine ganze Maſſe, ſie ſei hell oder dunkel, und beſtehe aus noch ſo vielen einzelnen Farben, doch ſo in das Auge fällt, daß keine einzelne Stelle beſonders hervorſticht, und auf eine unangeneme Weiſe in das Auge fällt. Je verſchiedener die Farben ſind, und je gröſer dennoch dabei ihre Vereinigung iſt, daß keine uns vorzüglich rührt: je gröſer iſt die Harmonie.

In jedem Gemälde mus das Auge auf den Haupt-gegenſtand gezogen werden. Dieſer mus alſo durch ſeine Farbe in dem Maas hervorſtechen, daß das Au-ge zuerſt darauf geleitet wird. Darum müſſen aber die andern Teile in der Farbe nicht ſchnell abfallen, oder einen Sprung machen, ſondern allmälig durch ſanfte Abänderungen, und unmerkliche Uebergänge von einer Farbe zur andern, zuſammenſchmelzen.

Es können wol einander ganz widerſprechende Farben in einem Stük angebracht werden: aber ſie müſſen nur nicht nebeneinander ſtehen. Sie müſſen durch ſo viele Mittelfarben miteinander verbunden

Verſchönerung; hier iſt ſie unerreichbar, und der Künſtler, der ihr am nächſten kömt, iſt der vollkommenſte. Ein jeder Gegenſtand aus der Natur, er ſei welcher er wolle, ſobald deſſen Kolorit verſchönert iſt, rührt uns nicht mehr, wird unnatürlich, und läſſt keine Täuſchung mehr zu, die doch der höchſte Entzwek der Malerei iſt. Ein Künſtler irrt daher gar ſehr, wenn er alles in ſeiner Farbenmiſchung verſchönert, und verräth eigentlich nichts, als Schwäche und Unwiſſenheit: denn es iſt freilich leichter Farben ſchön, als Farben natürlich zu miſchen.

Hieraus ſehen wir, daß ſeine einzige Lehrmeiſterin die Natur ſein mus. Hier findet er für eine jede Gattung des Schönen die vollkommenſten Muſter in allen Geſtalten. Hier mus er täglich in die Schule gehen, ſein Auge üben, und beobachten, wie die Natur in ihren tauſendfachen Erſcheinungen die Farben miſcht, und wie aus der verſchiedenen Miſchung und Gruppirung der Farben ihre unerreichbare Schönheit entſteht. Durch keine Anweiſung, aber durch wiederholtes Beobachten und Forſchen wird er in ihre Geheimniſſe eindringen, wird er die Urſachen kennen lernen, die bei der Betrachtung ſo angenehme Empfindungen in ihm erregen.

Die eine Art der Schönheit im Kolorit entſteht durch die Art oder Wirkung des Lichts, und ſeiner verſchiedenen Einfälle: aber hiervon im folgenden Kapitel. Die andere Art entſteht aus der Harmonie der Farben unter ſich ſelbſt. Aber auch hier laſſen ſich keine allgemeine Regeln geben, ſondern der Künſtler mus mit anhaltendem Fleis, mit ſtrenger Aufmerkſamkeit die Natur, und die Werke der gröſten Meiſter ſtudiren, um zu bemerken, welche Farben überhaupt mit- und nebeneinander harmoniren, oder welche einander durchaus zuwider ſind, oder welche ſich

in gewiſſen Fällen zuſammen ſchiken, und eine angeneme Wirkung auf das Auge machen.

Ein anderer, obgleich mühſamer aber ſehr ſicherer Weg iſt der. Der Künſtler nehme eine Schilderei eines groſen Meiſters vor ſich und kopire ſie oft, verändere aber jedesmal etwas im Kolorit, gebe einem Gegenſtand einmal dieſe, einmal eine andere Farbe, und verſuche dieſe Veränderung nach und nach an allen darauf befindlichen Gegenſtänden. Alsdenn unterſuche er, wodurch die Haltung des Ganzen, wodurch die allgemeine Harmonie gewinnt oder verliert: und er wird zu einer ſichern Kentnis kommen, welche Farben ſich zuſammenſchiken, oder nicht.

Harmonie der Farben macht, daß eine ganze Maſſe, ſie ſei hell oder dunkel, und beſtehe aus noch ſo vielen einzelnen Farben, doch ſo in das Auge fällt, daß keine einzelne Stelle beſonders hervorſticht, und auf eine unangeneme Weiſe in das Auge fällt. Je verſchiedener die Farben ſind, und je gröſer dennoch dabei ihre Vereinigung iſt, daß keine uns vorzüglich rührt: je gröſer iſt die Harmonie.

In jedem Gemäldē mus das Auge auf den Hauptgegenſtand gezogen werden. Dieſer mus alſo durch ſeine Farbe in dem Maas hervorſtechen, daß das Auge zuerſt darauf geleitet wird. Darum müſſen aber die andern Teile in der Farbe nicht ſchnell abfallen, oder einen Sprung machen, ſondern allmälig durch ſanfte Abänderungen, und unmerkliche Uebergänge von einer Farbe zur andern, zuſammenſchmelzen.

Es können wol einander ganz widerſprechende Farben in einem Stük angebracht werden: aber ſie müſſen nur nicht nebeneinander ſtehen. Sie müſſen durch ſo viele Mittelfarben miteinander verbunden

werden, daß man den Uebergang von einer zur andern nicht bemerkt.

Es können aber auch einzelne Fälle vorkommen, wo der Maler dieſe Harmonie mit Vorſaz unterbrechen mus. Einen Baum zum Beiſpiel im Vordergrund, oder eine Perſon in der Hauptgruppe vorzüglich herauszuheben, wenn es nicht durch andere Mittel möglich iſt. Aber nur in dieſem einzigen Fall darf es geſchehen, und hier mus er ſich durch Klugheit und Behutſamkeit leiten laſſen.

Thut er das nicht, ſo wird ſein Kolorit hart, oder krell. Dieſes geſchiehet allemal, wenn ein Gegenſtand von dem andern durch ſeine Farbe zu plözlich, oder zu ſtark abſticht.

Je entfernter ein Gegenſtand iſt, je unbeſtimter und ungewiſſer müſſen auch ſeine Umriſſe und ſeine Farben werden, wie auch deren Lichter und Schatten. Bei hellem Licht oder Sonnenſchein, werden alle Farben etwas härter, und ſtärker abgeſchnitten; bei gedämpftem Licht hingegen ſchmelzen ſie mehr zuſammen.

Die gröſte Vollkommenheit in der Haltung des Kolorits wird durch die Mittelfarben erreicht. Haupt- oder Lokalfarben ſind diejenigen, die unvermiſcht ſind. Daher durch den bloſen Gebrauch derſelben die chineſiſchen Gemälde ſo hart werden. Die Brechung derſelben aber, oder die Vermiſchung derſelben mit andern Farben, wodurch ſie ihre Grundfarbe verlieren, bringt die gebrochenen oder Mittelſarben hervor, welche alsdenn dazu dienen, die Hauptfarben zu vereinigen, und in das Ganze Harmonie und Haltung zu bringen.

Bei der Wal der Lokal- oder Haupt- oder eigentümlichen Farben hat der Künſtler vorher wol zu überlegen, nicht blos an welchem Orte, ſondern auch unter was für einem Licht oder Schatten ſie ſtehen werden, weil

weil ſie hierdurch eine ungemeine Veränderung erhalten können. Die Wiſſenſchaft oder Kunſt, Hauptfarben unter ein ſchikliches Licht zu bringen, nennt man Clair obſcur, oder Helldunkel. Sie iſt nicht zur Beleuchtung, ſondern zur Farbengebung zu rechnen, und beſteht darin, daß ich eine hohe und helle Farbe, die für die Haltung zu krell ſein würde, durch Schatten mäſige und breche; eine tiefe und dunkle Farbe aber in eben dieſem Fall durch Licht erhöhe und heller mache. Durch dieſem Kunſtgrif kan der Künſtler erſtaunend viel ausrichten, und Farben brauchen, die auſerdem ganz unſchiklich ſein, und die Haltung gänzlich zerſtören würden.

Hierher gehört noch eine genaue Beobachtung deſſen, was man den Ton in der Malerei nennt. Es iſt die Kunſt, den Karakter der Landſchaft, oder des Gemäldes auch durch ſeine Farbenmiſchung auszudrüken. In einem Frülingsmorgen, in einer lachenden Sommerſzene mus die Farbenmiſchung angenemer, und munterer ſein, als in der Vorſtellung eines Sturms, oder eines Begräbniſſes. Hier mus auch in den Farben und ihrer Miſchung etwas trauriges und fürchterliches ſein, damit die Empfindung des Schmerzes nicht durch reizende Farben, und die Empfindung der Freude nicht durch traurige Farben geſtört wird. Kurz, nicht blos die Beiwerke, wie wir ſchon gehört haben, ſondern auch die Farben müſſen den Karakter des Stüks ausdrüken.

Ein groſer Vorteil zur nähern Beſtimmung des Tons liegt in den Gewändern, wo der Maler den karakteriſtiſchen Ton der Farben mehr in ſeiner Gewalt hat, als bei andern Gegenſtänden, und da es ganz ausgemacht iſt, daß in den Farben Frölichkeit und Traurigkeit, Anmut und Ernſt, Flatterhaftig-

keit und Würde liegt. Eine froliche Szene von Jünglingen und Mädchen kan durch paſſende Farben noch frolicher, eine traurige von Trauernden oder Alten, noch trauriger, eine ſchrekliche noch fürchterlicher gemacht werden. Eben ſo dienet die Form der Bekleidung zur Unterſtüzung des Ausdruks. Leichtſinn und Ernſt, Sitſamkeit und Ausſchweifung, guter und ſchlechter Geſchmak, richtiger Verſtand und Wahnſinn können ſchon durch Form und Farbe des Kleides kennbar gemacht werden.

Zu einem ſchönen Kolorit gehört ferner die **Wärme** deſſelben. Schöne glänzende, lebhafte ganze Farben die ohne krell zu ſein, von einander gut abſtechen, und einander wechſelsweiſe heben, nennt man warm; gebrochene, matte oder verſchoſſene Farben, ſolche die gar nicht abſtechen, ſich nicht heben, oder zu ſehr ins graue fallen, nennt man kalt. Alſo iſt jedes Gemälde wo lauter matte Mittelfarben herſchen, das daher ausſieht, als wenn es mit gefärbten Kreiden gemalt wäre, kalt. Man fült dabei, daß den Farben das Leben mangelt, daß ſie nicht das glänzende Kleid der Natur, ſondern eine künſtliche Schminke ſind.

Ein kaltes Kolorit benimt dem Gemälde von noch ſo ſchöner Erfindung, noch ſo richtiger Zeichnung ſehr viel von ſeinem Wert. Die Gegenſtände ſcheinen nicht zu leben, ſondern gefärbte Statüen oder todes Schnizwerk zu ſein. Jemehr der Maler in Miſchung und Zuſammenſezung ſeiner Farben künſtelt, jemehr läuft er in Gefar ein kaltes Kolorit zu bekommen. So vermeidet man das Kalte, wenn man viel ganze Farben braucht, wenn man ſie voll, ſtark und ſaftig aufträgt, und wenig darin arbeitet. Nur hat man ſich da vor dem entgegengeſezten Feler des Bunten in acht zu nehmen.

Es gibt eine Art zu malen, bei welcher die Gemälde durch das Alter die Wärme verlieren, welches man abſterben nennt. Dieſes geſchieht, wenn der Maler ſeine Farben nicht kennt, und ſolche untereinander miſcht, oder übereinander trägt, die ſich nach und nach zerſtören; oder wenn er die feinen Farben, die allmälig verfliegen, zu dünn aufträgt. Diejenigen Gemälde ſterben am wenigſten ab, die auf einmal gemacht, und wo eben um deswillen die Farben fett aufgetragen, und wenig in einander getrieben werden.

Indeſſen iſt das nicht ſo zu verſtehen, als ob ein gutes und kräftiges Kolorit durch eine einzige Auflegung der Farben erreicht werden köute; ausgenommen in ſolchen Stüken, die weit aus dem Auge zu ſtehen kommen, in welchen die Farben ſehr dik neben einander aufgetragen und nicht oder wenig vertrieben werden müſſen, damit ſie in der Entfernung ihre volle Wirkung behalten. Bei Gemälden, die man in der Nähe ſehen ſoll, müſſen die Farben mehr in einander fließen, und können auf einmal nicht ſo gar dik aufgetragen werden. In dieſem Fall mus das ganze Stük mehr als einmal übermalt werden.

Die erſte Auftragung der Farben wird das Anlegen genennt, welches ja nicht vernachläſſigt werden darf; denn wenn hierbei etwas weſentliches verſehen wird: ſo kan das Kolorit niemals vollkommen werden.

Der ſicherſte Weg ein Gemälde gut anzulegen, iſt dieſer, daß man zuerſt die Farben in ihrer möglichſten Wahrheit und Uebereinſtimmung mit der Natur wäle, ſolche alsdenn ſo viel möglich rein und ungebrochen auftrage, denn durch die Ausführung werden ſie ohnehin genug gebrochen; daß man mit einem etwas breiten Pinſel zuerſt die Lichter, und dann die

Schatten gleich ſtark nebeneinander ſeze, und alsdenn an den Grenzen nur ganz gelind hin und her fahre, um ſie etwas mit einander zu vereinigen. Aber man hüte ſich ja, die Schatten nicht zu breit und nicht zu tief anzulegen. Durch das Vertreiben wird ohnehin ein Teil des Lichts geſchwächt, und die Schatten laſſen ſich bei der Ausführung allemal vertiefen, aber nie ohne Nachteil der Farben heller machen, die dadurch allzeit unrein und ſchmuzig werden. Die Lichter müſſen daher allemal in ihrer höchſten Kraft aber breiter, als ſie bleiben ſollen, angelegt, und nur erſt bei der Ausführung durch Mittelfarben und Halbſchatten gebrochen werden. So müſſen die Schatten anfangs heller und mehr glühend angelegt, bei der Ausführung aber matter oder kräftiger gemacht und vertieft werden.

Schon bei der Anlage mus die volle Haltung und Harmonie der Farben da ſein, ſonſt wird ſie auch bei der Ausführung nie erreicht werden. Den Anfang der Farbenauftragung macht man am bequemſten und ſicherſten mit der Luft, uud den matten Hintergrüuden, und geht aldenn immer kräftiger nach dem Vordergrunde zu; nur daß man da allemal die ſtärkſten Lichtpartien zuerſt, und die Schatten zulezt anlegt.

Bei der Anlegung mus die Aufmerkſamkeit nur auf das Ganze und deſſen Wirkung, und auf die Hauptteile, die die meiſte Kraſt haben, gerichtet, den kleinern Teilen aber entzogen werden. Wenn aber nun das Feuer des Künſtlers verraucht, und ſein Blut kälter iſt, ſo, daß er auch die mindeſte Kleinigkeit nicht überſieht: dann mache er ſich an die Ausarbeitung und gebe jedem einzelnen Teil die höchſte Vollkommenheit, deren er fähig iſt; dann bringe er kleine Schönheiten hinein, und verheſſere jeden kleinen Mangel.

Aber

Aber er hüte ſich auch vor dem hier ſehr gewönlichen Abwege. Er kan ſo lange daran künſteln und verwiſchen, bis alle Kraft und höhere Schönheit verwiſcht iſt. Zu viel Künſtelei ſchadet der Kunſt. Dann iſt ſein Stük ausgeführt genug, wenn jeder Teil desſelben, in derjenigen Entfernung, in welcher das Stük aufgeſtellt werden ſoll, den gehörigen Ausdruk hat, welcher der Natur am nächſten kömt. Er laſſe ſich ferner ja nicht einfallen, jede Kleinigkeit, die er fült, auch ausdrüken zu wollen. Dadurch wird er ſein Werk verderben, und die höhere Schönheit desſelben, die in der Einheit beſteht vernichten. Von den kleinern Schönheiten mus er nur diejenigen anbringen, die weſentlich dazu gehören, die ohne Verſtümmelung des Ganzen nicht vernachläſſiget werden können, oder die etwas zu Vermehrung der Haltung und Harmonie beitragen.

Als eine algemeine Regel kan man veſtſezen, daß der Fleis, d. i. das Beſtreben ein Werk auch in ſeinen kleinſten Teilen vollkommen zu machen, alſemal ſchädlich iſt, wenn die Aufmerkſamkeit des Anſchauers dadurch von dem Hauptgegenſtand, oder von dem Ganzen abgeleitet wird. Hierdurch wird der ganze Endzwek vereitelt. Nur der Hauptgegenſtand mus mit dem gröſten Fleis ausgeführt ſein, um das Auge ſogleich zu reizen; alle Nebendinge hingegen müſſen mit einer gewiſſen Nachläſſigkeit bearbeitet werden, damit ſie nicht hervorſtechen, und den Blik, zum Nachteil der Hauptſache, auf ſich ziehen.

Auch da iſt der Fleis nachteilig, wo der Gegenſtand blos durch Kraft ſich auszeichnen ſoll, oder wo das Werk weit aus den Augen komt. In beiden Fällen mus die Bearbeitung kühn, und etwas rauh ſein, wenn die Sache nicht allen Ausdruk verlieren ſoll.

Siebendes Kapitel.

Von der Beleuchtung.

Beleuchtung iſt der Zuſlus des Lichts, wodurch eine Sache ſichtbar wird. In der Natur kan ein Gegenſtand durch das Licht auf gar vielerlei Art beleuchtet werden, und nach jeder Art thut er eine beſondere Wirkung auf das Auge, und durch die Art der Beleuchtung kan eine Landſchaft mehr oder weniger Schönheit bekommen, nachdem ſie im Ganzen, oder in ihren Teilen mehr oder weniger Klarheit erhält.

Es iſt beinahe unmöglich, die Wirkungen der verſchiedenen Beleuchtung ausführlich zu beſchreiben, wenigſtens würde es ein eignes Buch erfodern. Hier will ich abermals dem jungen Künſtler nur einige Winke geben, um ihn recht aufmerkſam auf die Sache zu machen, und zum unermüdeten Fleis im forſchen der Natur zu ermuntern.

Von den verſchiedenen Wirkungen der Beleuchtung kan man den beſten Unterricht erlangen, wenn man einerlei Gegenſtand unter vielerlei verſchiedenen Beleuchtungen oft betrachtet z. B. bei Sonnen- oder Mondſchein, bei auf- oder untergehender Sonne, bei heller oder trüber Luft, bei ſtarkem oder gemäſigtem Tageslicht, bei hoch oder niedrigſtehender Sonne, bei vorſeit oder rükwärts einfallendem Licht.

Bey jedem dieſer veränderten Umſtände, ſieht man ein anderes Gemälde. Was nun da vorzüglich gefällt

gefällt oder misfällt, einen angenemen oder widrigen Eindruk macht, wo irgend eine vorteilhafte, oder schlechte Wirkung der Beleuchtung ſich offenbaret, das merke ſich der Künſtler, und erforſche deſſen Urſache. Er zeichne und ſchattire denſelben Gegenſtand unter allen Arten der Beleuchtung, vergleiche alsdenn die Zeichnungen miteinander, und ſtudire ſo lange daran, bis ihm jede, auch die geringſte Verſchiedenheit daran, nach ihren Urſachen und Wirkungen völlig bekant iſt. Nur dadurch kan er zu einer vollkommenen Kentnis der Beleuchtung gelangen.

Der Maler, welchem daran gelegen iſt, in der Kunſt der Farbengebung etwas gründliches zu thun, und keine Schnizer in der Beleuchtung zu machen, mus ſich ſorgfältig um die Beſchaffenheit und einzelnen Wirkungen des Lichts bekümmern. Zu erſt mus er bemerken, daß die Stärke des Lichts die Farbe eines Gegenſtandes verändere, eben ſo, wie deſſen Beraubung; nicht die Art der Farbe, aber ihre Deutlichkeit und Höhe. Roth bleibt immer roth: aber bei jeder Veränderung des Lichts und ſeiner Stärke, verändert ſich das rothe, und wird heller oder dunkler. Das allerhöchſte wieder abprallende Licht verändert aber die Farbe wirklich, und macht ſie weis, ſo wie der tiefſte Schatten ſie ſchwarz macht.

Auf einer runden glatten Kugel, die von der Sonne erleuchtet wird, kan man alle Grade des Lichts, und ihre verſchiedenen Abſtuffungen deutlich ſehen. Da wo das höchſte Licht auffällt, wird ſie am hellſten, und da, wo gar kein Licht hinfällt, wird ſie ſchwarz ſeyn. Zwiſchen dieſen beiden Stellen aber wird die eigne Farbe der Kugel auf jeder Stelle eine beſondere Schattirung haben.

Daher hat der Maler vor allen Dingen die Wirkungen des ſtärkern und ſchwächern Lichts auf jede Farbe gründlich zu beobachten, und dabei zu bedenken, daß die Stärke des Lichts von zwei Urſachen herkomme; Erſtens von der Menge deſſelben, uud denn von der Lage die jede Stelle des Körpers gegen die Richtung des Lichts hat, wodurch es ſchwächer oder ſtärker wird. Die Veränderungen der Farben, die dadurch verurſacht werden, müſſen ihm für jeden Grad der Stärke des Lichts, völlig bekant und geläufig ſein, und er mus dieſem Teil der Kunſt mit der gröſten Genauigkeit ſtudiren.

Der zweite Hauptpunkt, denn er zu überlegen hat, betrift die Beſchaffenheit des Lichts, welche auch die Farbe der Körper, auf die es fällt verändert. Es gibt weiſes, blaues, gelbes, rothes Licht. Iſt die Luft mit weiſen Wolken angefüllt, ſo iſt auch ſein Licht weis. Iſt die Luft ganz rein, ſo iſt ſein Licht vom blauen Himmel blaulich. Iſt ein rothes Luftzeichen am Himmel, ſo iſt auch ſein Licht roth u. ſ. f. Und dieſe jedesmalige Beſchaffenheit des Lichts, teilt auch jedem Körper, den es erleuchtet, etwas von ſeiner Farbe mit.

Hierher gehört die Kentnis der Wiederſcheine. Ein Schein, der nicht von dem allgemeinen Licht, ſondern von der Farbe eines in der Nähe liegenden Körpers verurſacht wird, heiſt ein Wiederſchein. Es iſt dieſes eine ſehr wichtige Lehre, deren Studium jedem Maler nicht genug empfolen werden kan, da er ohne ſie nie etwas nur mittelmäſiges machen wird.

Wenn Gegenſtände von mancherlei Farben, ſich nahe bei einander befinden: ſo bekömt jeder nicht blos das allgemeine Licht, das auf alle zugleich fällt, ſondern einige empfangen auch das beſondere Licht der Farben, der neben ihnen befindlichen Körper: denn

jeder ſichtbare gefärbte Körper verbreitet ſein Licht, das iſt, ſeine Farbe auf alle um und neben ihm befindliche Gegenſtände. Indeſſen iſt die Wirkung nur unter gewiſſen Umſtänden merklich. Die Erleuchtung eines Körpers iſt um ſo viel gröſer, je heller und brennender das Licht an ſich ſelbſt iſt 2) je näher es an dem zu erleuchtenden Gegenſtand liegt 3) je gerader es auf die Fläche fällt. 4) Je heller das Hauptlicht an einer Stelle iſt, je ſchwächer iſt daſelbſt die Wirkung des Wiederſcheins. Ueberhaupt kan das wiederſcheinende Licht nur auf die Stellen einen merklichen Einflus haben, die merklich dunkler ſind, als das wiederſcheinende Licht ſelbſt.

Hieraus folget, daß die Wiederſcheine nur in den Schatten und halben Schatten recht merklich ſein können. Je dunkler dieſe ſind, je merklicher iſt auch der Einflus der Wiederſcheine. Ohne ſie würden die ganzen Schatten ſchwarz, und die halben Schatten kalt und matt ſein.

Daher mus der Maler beſorgt ſein, die Anordnung ſo zu machen, daß die dunkln Stellen des Gemäldes durch Wiederſcheine belebt werden können.

Die helleſten Farben geben die ſtärkſten Wiederſcheine, weil das weiſe Licht das ſtärkſte iſt. Iſt alſo irgend eine tief im Schatten liegende Stelle zu beleben, ſo mus ein heller Gegenſtand ſo geſezt werden, daß er durch ſeinem Schein die dunklen Schatten durch Wiederſchein beleuchte. Was dem hellen Gegenſtand an Stärke felet, kan durch ſeine Gröſe oder Nähe erſezt werden. Eine mittelmäſig helle Stelle, aber von groſem Umfang, oder nahe an der dunkeln Stelle, kan ſchon einen hinlänglichen Wiederſchein geben.

Jedes

Jedes wiederſcheinende Licht hat ſeine Farbe, die ſich mit der eigentümlichen Farbe des vom Hauptlicht erleuchteten Körpers vermiſcht, folglich in dieſer eine Veränderung hervorbringt. So bringt der von einem gelben Körper auf einen blauen fallende Wiederſchein, eine grünliche Farbe hervor, von blau auf roth, eine violette u. ſ. f. Lächerliche Feler ſind es aber, wenn Wiederſcheine angebracht werden, da, wo kein Körper ſich daneben befindet, von welchem das Licht zurükfallen kan, oder wenn dieſe Wiederſcheine nicht die Farbe desjenigen Körpers haben, von welchem ſie entſtehen.

Die dritte Betrachtung, die der Maler über das Licht zu machen hat, iſt ſein Einflus auf die Haltung. Man findet nämlich, daß eine Gegend bei merklich verändertem Licht, auch ihr ganzes Anſehen verändert, mehr oder weniger angenehm wird, und daß alle darin befindliche Dinge ſich beſſer oder ſchlechter ausnehmen, nachdem ein ſtärkeres oder ſchwächeres Licht darauf fällt, nachdem das Licht allgemein verbreitet, oder auf eine Stelle eingeſchrenkt iſt; nachdem das Licht von vorn oder hinten, von dieſer oder von jener Seite einfällt. Dieſe Betrachtung iſt ſehr mühſam und weitläuftig, und der Maler, der alle Vorteile der guten Wirkung des Lichts nuzen will, mus unglaublich viel beobachtet haben.

Auf die Wirkung der Stärke und Schwäche des Lichts mus er vorzüglich aufmerkſam ſein. Jede maleriſche Szene in der lebloſen Natur ſowol, als in der ſittlichen Welt, bei hellem und dunkeln Himmel, bei Sonnenſchein und Regen, mus er mit dem überlegenden Auge eines Künſtlers betrachten. Jemehr er ſich darin übt, jemehr Vorteile wird er entdeken, die bald das ſtärkere, bald das ſchwächere Licht dem

Gegen-

Gegenſtand gibt. So wird er finden, daß ein ſehr ſtarkes Licht, zumal wenn die Schatten nicht durch ein beträchtliches wiederſcheinendes Licht erheitert werden, der Harmonie des Gemäldes ſchädlich iſt, indem die hellen und dunklen Stellen, in einiger Entfernung wie abſtechende Fleken ausſehen. Bei gewiſſen Anordnungen wird er gewahr werden, daß ein ſchwaches Licht alles matt macht, ein ſtarkes aber eine unangeneme Zerſtreuung kleiner, heller und dunkler Maſſen hervorbringt.

In Anſehung der Verbreitung und Ausdehnung des Lichts iſt anzumerken, daß es Szenen gibt, über welche ſich das Licht von allen Seiten her gleich ausbreitet, da in andern Fällen blos von einer Seite das ſtärkſte Hauptlicht einfällt, folglich nur eine Seite der Gegenſtände trift, da die andere Seite blos von weit ſchwächerm wiederſcheinenden Licht einige Beleuchtung bekömt. Jenes allgemein verbreitete Licht iſt das Tageslicht auf freien uneingeſchrenkten Pläzen, wo jeder Gegenſtand ſowol von oben, als von jeder Seite her, daſſelbe Licht empfängt.

Das eingeſchrenkte Licht entſteht entweder vom Sonnenſchein auf freien Pläzen, oder daher, daß die Gegenſtände an einigen Seiten von Mauern, Wänden, Felſen oder andern Höhen ſo bedekt ſind, daß das Tageslicht nur von einer einzigen Seite auf ſie fallen kan, wie in einem Zimmer das nur nach einer einzigen Gegend zu Fenſter hat, oder an dem Fus hoher Berge und anſehnlicher Gebäude.

Bald thut das allgemein verbreitete, und bald das mehr oder weniger eingeſchrenkte Licht die beſte Wirkung, nachdem nun die Anordnung, oder andere Umſtände des Gemäldes beſchaffen ſind. Ueberhaupt hat das allgemein verbreitete Licht den Vorteil,

daß

daß dadurch die Harmonie leichter zu erhalten iſt, und daß die Schatten, weil ſie gemäſiget ſind, nicht als ſchwarze Fleken erſcheinen. Nur für einzelne Gegenſtände, als Porträts, iſt ein genau eingeſchränktes, dabei aber etwas gedämpftes Licht nicht nur vorzüglich, ſondern beinahe nothwendig.

Ueber das eingeſchränkte Licht wird ein genauer Beobachter mancherlei wichtige Bemerkungen zu machen haben. Er wird finden, daß in den meiſten Fällen ein hocheinfallendes Licht die beſte Wirkung thut, weil dadurch auch der Boden, worauf die Gegenſtände ſtehen, hinlänglich erleuchtet wird, und weil die Schatten nicht nur kürzer ſondern auch runder, und in angenemere Formen gebildet werden, als bei niedrigem oder flachen Licht. Sobald aber die Umſtände niedriges Licht erfodern, z. E. bei auf oder untergehender Sonne, ſo müſſen auch die Schatten der Natur gemäs verlängert werden.

Aber er wird auch Fälle beobachten können, wo eine Gruppe, die ſchon für ſich ein vollſtändiges Gemälde ausmachen könte, am vorteilhafteſten durch ein ſehr genau eingeſchränktes, und blos durch eine kleine Oefnnng einfallendes Licht, das nur auf die Hauptfigur fällt, erleuchtet wird, daß die andern Figuren blos abgleitend und durch Wiederſcheine erhellet.

Am ſorgfältigſten mus der Maler die Fälle beobachten und vermeiden, wo die vereinigte Wirkung der Anordnung der Gegenſtände, und des einfallenden Lichts eine gänzliche Zerſtreuung des hellen und dunkeln in lauter kleine Maſſen verurſacht; denn dieſes iſt einer der wichtigſten Feler des Gemäldes, deſſen Harmonie dadurch geſtört wird. Ein groſer Teil dieſer Harmonie hängt vom Licht und Schatten ab. Die höchſte Harmonie,

monie, oder Einheit der Maſſe findet auch auf einer Kugel ſtatt, die von einem einzigen Lichte beleuchtet wird. Das höchſte Licht fällt hier auf einen Pnnkt, und von da aus nimt es allmälig bis zum ſtärkſten Schatten ab. Dieſes iſt das Muſter, an das ſich der Maler halten mus. Doch iſt dieſes nur von einzelnen Maſſen zu verſtehen. Hat das Gemälde mehrere Gruppen: ſo mus der Maler in jeder beſonders nach dem Grad der Stärke des ihr zukommenden Lichts auf die höchſte Harmonie arbeiten, und dann jeder Nebengruppe den Grad des Lichts geben, der ſie mit der Hauptgruppe, die das höchſte Licht haben mus, auf das genaueſte verbindet. Je unbedeutender die Gruppen werden, jemehr mus ihr Licht ſich brechen, und ſie in einer gewiſſen Dämmerung ſchwinden laſſen.

Was man in Abſicht auf die Anordnnng der Figuren Gruppen nennt, das heiſt in Anſehung der Austeilung des Lichts und Schattens, des Hellen und Dunkeln, Maſſe. Je weniger und je gröſer die Maſſen eines Gemäldes ſind, je vollkommener iſt deſſen Harmonie. Der Maler hüte ſich aber nach Mengs Anweiſung, gleich groſe Maſſen von Licht und Schatten zuſammenzuſezen, ſondern verbinde beide durch einen groſen Zwiſchenraum von Mitteltinten.

Der Künſtler ſei ferner ſorgfältig ſeinem Gemälde jedesmal denjenigen Ton der Beleuchtung zu geben, der ſich für deſſen Karakter ſchikt. Ein reines gemildertes Tageslicht iſt das reizenſte und ſchikt ſich für alle angeneme Vorſtellungen. Trüber Himmel hingegen, Sonnenſchein hinter gebrochenen Wolken, und Nordlicht, oder Beleuchtung von einem groſen Feuer, wie auch einer ſchwachen Lampe, iſt ein ſchiklicher Ton für traurige oder fürchterliche Vorſtellungen.

Es gibt auch Fälle, wo das Gemälde von doppelten Lichtern erleuchtet wird, z. B. durch verſchiedene brennende Lichter, oder Fakeln des Abends; eine Feuersbrunſt und Mondſchein von verſchiedenen Seiten; gegenüberſtehende Fenſter in einem Zimmer. Dieſes doppelte Licht thut aber meiſtenteils eine ſehr ſchlechte Wirkung; und es iſt jedem Künſtler zu rathen, es ſo viel möglich, zu vermeiden. Nur in dem Fall, wenn das von einer Seite einfallende Licht zu krell oder zu ſtark wär, kan ein von der entgegenſtehenden Seite kommendes gedämpftes Licht vorteilhaft ſein, um die allzudunkeln Schatten zu mildern. Iſt aber einmal eine ſolche Beleuchtung angenommen: ſo mus ſie auch regelmäſig ausgeführt werden, und nicht ſo, wie man auf vielen Gemälden und Kupferſtichen ſiehet, wo zwar ein doppeltes Licht da iſt, die Figuren aber doch nur von einer Seite erleuchtet ſind, welches einen ſehr lächerlichen Anblik gibt.

Bisweilen ſiehet man auch in der Natur Szenen, wo durchaus ein überal verbreitetes gemäſigtes Licht herſchet, das aber hie nnd da durch ein weit helleres, nur durch eine enge Oefnung einfallendes Licht erhöhet wird. Z. B. die Dämmerung eines Waldes, wo einzelne Sonnenblike durch die Oefnungen der dichten Bäume fallen. Solche wolangebrachte kleine Lichter thun oft eine beſonders gute Wirkung.

Lichter ſind diejenigen Stellen des Gemäldes, wo das ein fallende Licht ohne Schwächung ſeine ganze Stärke behält. Dieſes geſchiehet auf den erhabenſten Teilen eines Körpers, aufwelche das ganze Licht fällt, welches die übrigen Teile mehr oder weniger vorbeiſtreicht. Die Austeilung dieſer Lichter erfodert aber eine mathematiſche Genauigkeit, und mus der Künſtler, um ſie richtig zu beſtimmen, auf die

Form

Form des einfallenden Lichtſtroms, und auf deſſen Richtung genau merken.

Eine Menge Feler gegen die wahre Sezung dieſer Lichter, ſowol, als gegen die Richtigkeit der ganzen Beleuchtung, entſtehet daher, daß die Maler ihre meiſten Stüke aus einzelnen Teilen und Figuren zuſammenſezen, die ſie hier oder daher nehmen, die jedes in einem andern Geſichtspunkt, und unter anderm Lichte gezeichnet ſind, und ſie ſo zuſammenſezen, und die Lichter und Schatten nun nur nach ungeferem Gutdünken verändern.

Schatten ſind diejenigen Stellen des Körpers, wo keine Lichtſtralen hinfallen, wo man mithin die eigentümliche Farbe derſelben nicht mehr erkennen kan. Diejenigen Stellen, welche zwiſchen dem Schatten und dem Licht liegen, mithin von den Lichtſtralen nur ſeitwärts in etwas berührt werden, heiſen Halbſchatten.

Es ſind zwei Hauptpunkte, die der Maler bei Behandlung der Schatten zu beobachten hat 1) die Stärke und Schwäche derſelben, und 2) ihre Art und Farbe.

Auch hier iſt die Natur die beſte und einzige Schule für den Maler, und das ſorgfältigſte Beobachten derſelben mus ſein ſtetes Studium ſein: denn auf die Stärke und Schwäche der Schatten kömt es allein an, wie ſehr ſich ein Gegenſtand herausheben und auszeichnen ſoll, und das lernt er blos von der Natur. Ein Kunſtgrif den man hier anwenden kan, iſt der: Er ſtelle ſich verſchiedene Gipsfiguren und Schnizwerk an ſolche Orte, wo das einfallende Licht mancherlei Veränderungen unterworfen iſt, und beobachte daran die verſchiedenen Wirkungen der Schatten genau, um mit ihren Vorteilen bekant zu werden.

Die Wal der ſtärkern oder ſchwächern Schatten iſt aber nicht blos in Rükſicht auf die Schönheit der Formen, und der Heraushebung ihrer kleinſten Schönheiten, ſondern auch in Rükſicht auf das Kolorit nothwendig. Einigen Farben geben ſehr ſanfte und ſchwache, andern ſtärkere Schatten die gröſte Annehmlichkeit. Darum mus der Koloriſt jeden Einflus der Schatten auf jede Farbe genau beobachten. Durch Fleis kan er hier leicht zu einer gewiſſen Kentnis kommen.

Aber ſchwerer iſt der zweite Punkt, nämlich die Art und Farbe der Schatten kennen zu lernen. Man hat bemerkt, daß Gemälde die beſte Harmonie haben, deren Schatten durchaus einerlei Art der Farbe und des Tons haben, die alle entweder ins gelblichte, oder blaulichte, oder grünlichte ꝛc. fallen. Sie müſſen aber doch nicht ganz einfärbig ſein, und eben ſo gut ihre Mittelfarben haben, wie die hellen Stellen. Das warme und leichte der Schatten kan nicht anders, als durch hineinſchattirte Mittelfarben, und hineinſpielende Wiederſcheine erhalten werden.

Diejenigen Schattn, die wol erleuchtete Körper auf einem hellen Grund werfen, auf welchem ſie ſich beſtimmt abſchneiden, und die entweder von der Sonne, oder von dem durch eine Oefnung einfallenden Tageslicht verurſacht werden, heiſen Schlagſchatten.

Auſer dieſen Schlagſchatten hüte ſich aber der Künſtler ja für allen Schatten, die vom Licht oder auch nur vom Halbſchatten ſcharf abgeſchnitten werden, beſonders an Figuren und in Gewändern, indem es allzeit ſcheint, als ob die Figuren, Glieder und Gewänder ſelbſt dadurch zerſchnitten würden. Ueberhaupt ſchaden dergleichen kleine ſcharfe Schatten der

Harmo-

Harmonie gar ſehr. Und da, wo ſie unumgänglich nöthig ſind, müſſen ſie wenigſtens durch Mittelfarben oder Halbſchatten gebrochen, und mit dem Licht zuſammengeſchmolzen werden.

Als ein Gegenſaz der hohen Lichter ſind im Schatten die Druker zu betrachten. Es ſind ganz kleine Pinſelſtriche des tiefſten Schattens auf den nächſten oder vorderſten Gegenſtänden des Gemäldes, wodurch ſie herausgehoben, die andern aber gleichſam zurükgedrükt werden. Je weiter ein Gegenſtand entfernt iſt, je weniger hat er ſolche Druker, und je ſchwächer ſind ſie. Sie ſind aber eben ſo ſparſam und behutſam zu brauchen, als die Blike, oder hohen Lichter, wenn ihre Kraft und Wirkung nicht geſchwächt werden ſoll. Auch hier mus ſorgfältige Beobachtung der Natur den Künſtler leiden.

Um auch in dieſer Lehre dem Anfänger ein Beiſpiel zu geben, dazu diene Tab. VIII. Fig. 9. Hier ſoll Sonnenſchein die Beleuchtung geben. Vorerſt mus ich hier die Höhe, oder den Standort der Sonne beſtimmen. Von da ziehe ich eine Linie K über das oberſte Ende eines jeden Gegenſtandes bis auf deſſen Grundlinie L, und dieſer Punkt L zeigt mir nun die Länge des Schattens vom Ganzen. So kan ich durch alle Teile meines Gegenſtandes Linien ziehen, die mit der Hauptlinie K parallel laufen müſſen, und die alsdenn da, wo ſie die Grundlinie berühren, das Ende des Schattens von jedem Teile bezeichnen wie hier P. O.

Bei Zeichnung eines Schattens von Talk oder Lampenlicht hat man noch etwas mehr zu beobachten, denn man mus hier zween Punkte bemerken, einen in der Mitte der Flamme, und den andern unter dem Fus der Lampe. Von dieſem Punkt zieht man ho-

rizontale Linien durch alle Eken des Gegenſtandes auf ſeiner Grundfläche. Eben dieſes thut man aus dem erſten, durch alle erhöhte Eken des Gegenſtandes, und wo dieſe Linien die erſten berühren, da bezeichnen ſie die Figur des Schattens. Siehe Tab. VIII. Fig. 10. O, ſei der Fus der Lampe. Von dieſem zieht man Linien durch G D F E als die Winkel der Grundfläche des Würfels. Hierauf zieht man von C als dem Punkt der Flamme Linien durch m n s z als die äuſerſten Winkel des Würfels. Wo dieſe nun die erſten Linien berühren, als in H, F, K, E, da bezeichnen ſie die Figur des Schattens.

Achtes Kapitel.

Von einigen noch übrigen dem Künſtler zu wiſſen nothwendigen Dingen.

Es ſind noch einige Materien übrig, die ich in den vorigen Kapiteln entweder nur flüchtig, oder gar nicht berühren konte, denen ich der vorgeſezten Kürze wegen, keine eigne Kapitel widmen kan, von denen doch aber der junge Künſtler nothwendig etwas wiſſen mus.

1. Von

I.

Nothwendige Eigenſchaften eines Künſtlers.

Das wichtigſte was der Maler zu ſeiner Kunſt braucht, mus ihm die Natur geben: ſein eigner Fleis aber mus die Gaben der Natur entwikeln.

Die Grundlage ſeines Talents mus eine vorzüglich ſtarke Empfindſamkeit der Sele ſein. Wer nicht ſelbſt fein und lebhaft fült, der wird auch bei andern kein vorzügliches Gefül erweken können. Die Darſtellung ſeines Gegenſtandes wird ihm nie gerathen, wenn er nicht lebhaft von demſelben gerührt iſt.

Dieſe Empfindſamkeit ſezt ſcharfe und feine Sinnen voraus. Wer nicht ſcharf ſiehet, der wird ſeinen Gegenſtand nicht völlig, nicht beſtimt, nicht deutlich genug faſſen können; und wer nicht richtig ſiehet, der wird ſich in ſeinen Verhältniſſen irren, wird manchen Teil des Ganzen anders zu ſehen glauben, als er doch wirklich iſt. Von der Uebung des Augenmaſes habe ich ſchon in dem Kapitel von der Zeichnung geredet.

Hierzu mus eine ſehr lebhafte Einbildungskraft kommen. Durch ſie mus ſich der Künſtler von andern Menſchen unterſcheiden, wie der Philoſoph durch den Verſtand: und nur der kan ein Künſtler werden, in deſſen Sele ſie mit vorzüglicher Lebhaftigkeit wirket. Weſſen Einbildungskraft nicht bei jeder Veranlaſſung alles das, was er jemals über irgend einen Gegenſtand mit vorzüglicher Rührung empfunden hat, ſchnell und leicht wieder an ſeine Sinne zurükbringt, ſo daß er es noch einmal zu ſehen und zu empfinden glaubt, der martere ſich nicht mit vergeblichen Bemühungen, ſondern überlaſſe dieſes Fach andern. Durch die Ein-

bildungskraft liegt die ganze Welt, nicht blos ſo weit wir ſie geſehen haben, ſondern auch ſo weit wir ſie uns nur vorſtellen können, in uns, und verbunden mit der Dichtungskraft wird ſie die Schöpferin einer neuen Welt.

Die Einbildungskraft des Künſtlers mus drei Haupteigenſchaften haben. 1) Leichtigkeit, um bei der geringſten Veranlaſſung abweſende, oder nicht vorhandene Gegenſtände, mit leichter Mühe ſich wieder vorzuſtellen 2) Lebhaftigkeit, um dieſe wiederkommenden Vorſtellungen in einem groſen Grad der Deutlichkeit zu haben 3) Ausdehnung, um viel ſolcher Vorſtellungen auf einmal hervorzubringen. Ohne dieſe Eigenſchaften wird er nie in Begeiſterung gerathen, wird er nicht mit Leichtigkeit erfinden, wird ſein Werk Aengſtlichkeit, Unrichtigkeit, und Armut der Vorſtellungen verrathen.

Aber wenn die Einbildungskraft nicht ausſchweifen ſoll, ſo mus ein feines Gefül der Ordnung und Uebereinſtimmung ſie begleiten, und eine durchdringende auf Richtigkeit und Wahrheit ſehende Beurteilungskraft ſie ordnen, und die Herrſchaft über ſie behalten, ſonſt werden die Arbeiten des Künſtlers nicht groſe belehrende Vorſtellungen aus der wahren Natur, ſondern Produkte des Unſinns werden.

Es iſt nöthig, daß er nebſt ſeiner Empfindſamkeit auch zugleich ſeine Fantaſie übe. Dieſes geſchieht, wenn er ſeine Empfindungs- und Vorſtellungskräfte in einer beſtändigen Thätigkeit erhält, wenn ſein Geiſt keinen ihm vorkommenden Gegenſtand flüchtig überſieht, ſondern ſich gegen jeden wirkſam beweiſt, und ihn ſo lange veſt hält, bis er davon lebhaft gerührt iſt, bis er ihn völlig in ſeiner Gewalt hat.

Hier-

Hierauf mus er ſeine Fantaſie auch bereichern, denn die Einbildungskraft erſchaft nichts neues, ſie bringt nur das, was unſere Sinnen gerührt hat, wieder heran. Alſo mus er unaufhörlich ſeine Sinnen für jeden Gegenſtand offen halten, daß ihm nichts entgehe. Er mus den mannigfaltigen Szenen der Natur und des menſchlichen Lebens überall nachſpüren, und mit einem ſcharfen Beobachtungsgeiſt betrachten. Durch Anwendung aller dieſer Mittel bringt es der Maler ſo weit, daß er ſobald er nur will, alles ſich vorſtellen kan, was er wünſcht, und daß er ſeinen Gegenſtand ſo ſieht, als ob er wirklich mit allen Farben der Natur vor ihm läg, und dadurch wird er in den Stand geſezt ihn zu malen.

Die Fantaſie und Empfindſamkeit mus ferner durch eine lebhafte Dichtungskraft unterſtüzt werden. Der Maler mus das Abſtrakte, das Geiſtige in körperlichen Formen ſich vorſtellen, mus ſich ſichtbare Geſtalten bilden können, in denen er das Abſtrakte ſieht; mit einem Wort: er mus Dichter ſein. Dieſes wird ihn zur Erfindung ſeiner Bilder geſchikt machen.

In der Empfindſamkeit liegt der Grund zur Begeiſterung, ohne welche nichts vortrefliches hervorgebracht werden kan. Alles was der Künſtler ſieht, oder ſich lebhaft wieder vorſtellt, mus einen ſo lebhaften Eindruk auf ihn machen, daß alle ſeine Nerven angeſpant, ſeine Lebensgeiſter in Bewegung geſezt werden, daß er alles um ſich herum, daß er ſich ſelbſt vergiſſt, nichts als ſeinen Gegenſtand ſieht, daß ſeine Sele ganz davon erfüllt iſt. Zu dieſer Begeiſterung kan er ſich gewönen, wenn er ſeine Sele von allen andern Gegenſtänden abzieht, und nur allein mit aller ihrer Kraft auf denjenigen richtet, von dem er begeiſtert ſein will.

Zu dieſen Eigenſchaften mus noch ein reiner Geſchmak am Schönen hinzukommen, damit das Feuer der Begeiſterung ihn nicht ſoweit hinreiſe, daß er abenteuerlich werde, daß er ſich vom Schönen in allen Teilen ſeiner Kunſt entferne.

Beſizt aber der Maler nicht eine ſtarke Liebe zum Vollkommenen und Guten, und eine gründliche Kentnis deſſelben, damit er es allzeit zu ſeinem Endzwek machen, damit er das nüzliche mit dem angenemen verbinden kan: ſo iſt ſeine Kunſt nichts als ein glänzendes Spielwerk, und er ſelbſt weniger noch als ein Handwerker, der durch ſeine geringſten Arbeiten doch immer nüzlich iſt.

Alle dieſe Eigenſchaften werden ihm aber noch wenig helfen, wenn er nicht eine gründliche Menſchenkentnis beſizt, wenn er nicht weis, wie der Menſch zu rühren iſt, was den ſtärkſten Eindruk auf ſeine Sele macht, und wie es ihn macht. Dieſe Kunſt zu rühren, mus er durch vielfältige genaue Beobachtungen der Menſchen l.rnen.

Zu dieſen Fähigkeiten mus nun noch das eigentliche Studium der Kunſt, und die Fertigkeit der Ausübung hinzukommen. Hierzu habe ich in den vorigen Kapiteln Anleitung gegeben, aber ſie wird dem Künſtler unnüz ſein, wenn nicht die tägliche Uebung hinzukömt. Nur dadurch gelangt er zur Fertigkeit. Er leſe die Geſchichte der gröſten Künſtler, und er wird finden, daß ſie nur durch angeſtrengten Fleis, durch tägliche Uebung, durch anhaltendes Studium, durch unermüdete Arbeitſamkeit das geworden ſind, was ſie waren.

2. Ma-

2.

Manier.

Manier iſt die einem jeden Künſtler eigne Behandlung bei der Ausarbeitung ſeiner Gemälde. So wie jeder Menſch ſeine eigne Art im Schreiben hat: ſo hat jeder Künſtler ſeine beſondere Art in der Zeichnung oder in der Pinſelführung, woran man ihn ſogleich erkennen, uud von andern unterſcheiden kan.

Manier wird aber noch in einem andern Sinn genommen, worin es ein groſer Feler iſt. Mancher Maler gewönt ſich an einerlei Arten von Vorſtellungen. Seine Köpfe ſehen alle überein aus, haben einerlei Stellung, und einerlei Bildung. Seine Figuren ſind alle fett, oder alle mager, in einer zu ſtarken Bewegung oder zn ſteif. Er malt immer nur einerlei Gegenſtände, giebt ſeinen Gewändern einerlei Form, und bringt gewiſſe Beiwerke überal an. Seine Berge, ſeine Bäume, ſeine Vordergründe ſehen einer aus, wie der andere. Er malt immer einerlei Karakter in einerlei Stil, unter einerlei Licht mit einerlei Kolorit. Ihr Kolorit iſt immer glänzend, oder immer finſter, oder immer ſanft, oder immer fal. Hierdurch entfernen ſie ſich von der Mannigfaltigkeit der wahren Natur, und ihre Werke werden unnatürlich, gezwungen, einförmig und langweilig.

Hiervor hat ſich ein jeder Maler ſorgfältig zu hüten, und über ſich zu wachen, daß er ſich an keine Manier gewöne. Er beſtrebe ſich vielmehr ſorgfältig in jedem beſondern Fall das eigentümliche zu bemerken, worin der Karakter deſſelben beſteht, und

wodurch er ſich von anderu unterſcheidet, und ſodann ihn auf dieſe ſeinem beſondern Karakter eigentümliche Art zu behandeln, wodurch er der wahren Natur, die nie eine einförmige Manier hat, am nächſten kömt.

3.

Das Leben.

Den äuſerſten Grad der Vollkommenheit in der Malerei, wenn das Fleiſch weich zu ſein, das Blut zu flieſen, die Bruſt zu athmen, der Mund zu reden ſcheint ꝛc. nennt man Leben.

Hierzu gehört Vollkommenheit der Zeichnung und des Kolorits, welche nur durch unermüdete Nachamung der Natur erlangt werden, aber nicht durch bloſes Studium der Antike. Pouſſin, der glüklichſte Nachamer der Antike, zeichnete groſe ſchöne, edle Formen: aber es ſcheinen gefärbte Statüen zu ſein, es mangelt ihnen das Leben. Rubens zeichnete nicht ſo korrekt, ſeine Formen ſind nicht ſo edel, weil mehr die Natur ſeine Lehrerin war: aber ſeine Figuren ſcheinen zu leben. Sein Schüler van Dyk arbeitete bei ſeinen Porträts noch fleiſiger nach der Natur, und erlangte dadurch die Geſchiklichkeit, ſeinen Figuren noch ungleich mehr Leben zu geben. Der Künſtler ſtudire daher fleiſiq Kunſtwerke groſer Meiſter und Antike, aber nur um ſeinen Geſchmak zu bilden, ſeine Kenntnis zu berichtigen, ſchöne und groſe Formen zu lernen. Alsdenn aber gehe er zur Natur über, ame

nur

nur dieſe nach, und lerne von ihr, ſeinen Arbeiten Leben zu geben.

4.

Haltung.

Ein Gemälde hat Haltung, wenn jeder Teil, in Anſehung der Entfernung vom Auge, ſich von den neben ihm ſtehenden gehörig abſondert, ſo daß die nahen Sachen hervortreten, die entfernten aber nach dem Maas ihrer Entfernung mehr oder weniger zurükweichen. Die Haltung macht ferner alles rund und erhaben, der Mangel derſelben flach, kraftlos und unnatürlich.

Sie hängt ab von der Richtigkeit der perſpektiviſchen Zeichnung, von der Luftperſpektiv, von richtiger Verteilung des Lichts und Schattens, und von der Stärke und Deutlichkeit, oder von der Schwäche der Zeichnung und des Kolorits.

Je näher ein Gegenſtand dem Auge iſt, je ſtärker und ausführlicher iſt ſeine Zeichnung, je deutlicher und lebhafter ſein Kolorit, je kräftiger ſein Licht, je tiefer ſein Schatten. Je weiter er ſich entfernt, je ſchwächer und undeutlicher wird ſeine Zeichnung und Kolorit, je matter ſein Licht und Schatten. In der Nähe ſind die kleinſten Beugungen im Umris, die geringſten Erhöhungen und Vertiefungen, die kleinſten Wiederſcheine, die feinſten Schattirungen der Farben ſichtbar. So wie der Gegenſtand ſich entfernt,

fernt, wird alles dieſes unmerkbarer, verſchwindet allmälig, bis zulezt der Körper ganz matt, flach, ungewis in Zeichnung und Farbe, und endlich kaum merkbar erſcheint.

Der verſchiedene Ton des Lichts und der Farben, welcher ſo viel zur Haltung eines Gemäldes beiträgt, kan nicht aus Regeln, ſondern blos aus dem aufmerkſamen Studium der Natur erlernt werden, welches der Maler beſtändig mit dem Studio der beſten Kunſtwerke verbinden, und aus ſeinen über beides gemachten Beobachtungen, ſich Regeln für beſondere Fälle abſtrahiren mus.

5.

Entfernung.

Entfernung iſt der ſcheinbare Abſtand eines Gegenſtandes auf dem Gemälde, von denen, die auf dem Vordergrunde ſich befinden. In der Natur iſt dieſer Abſtand wirklich, auf dem Gemälde aber mus er doch ſo erſcheinen, und die Kunſt mus das Auge betrügen.

Der Grad der Entfernung eines Gegenſtandes hängt ab von dem Grad 1) ſeiner Verkleinerung, 2) der Undeutlichkeit ſeiner Umriſſe, 3) der Schwäche der Farben, des Lichts und Schattens.

Auſer der Perſpektiv alſo mus der Maler noch aus der Optik oder aus der öftern, genauen und äu-

ſerſt

ſerſt ſorgfältigen Beobachtung der Natur wiſſen, was für Teile eines Gegenſtandes in einer gewiſſen Entfernung noch ſichtbar ſind, z. E. auf was für eine Weite man im Geſicht noch die Augen, in einem Hauſe die Fenſterſcheiben, an einem Baume die einzelnen Partien unterſcheiden könne.

Einen wichtigen Unterſchied macht aber hier die jedesmalige Beſchaffenheit der Luft. Bei einer hellen und harten Luft ſcheinen die entfernteſten Gegenſtände ſehr viel näher zu ſein, als bey einer mit Dünſten und einem gelinden faſt unſichtbaren Nebel, der alles weich macht, angefüllten Luft. Der Maler mus alſo genau auf den Grad der Duftigkeit, den er der Luft geben will, acht haben. Nach dieſem richten ſich die härtern oder weichern Umriſſe, und das ſchwächere oder ſtärkere Licht. Je dunkler und lebhafter das Blau des Himmels iſt, je weniger iſt die Luft duftig, je härter ſind die Umriſſe; und ſo im Gegenteil.

Hiernächſt müſſen alle Farben den Einflus der duftigen Luft empfinden. Jede wird weicher, undeutlicher, als mit einem weislichen Staub überſtreut. Die Lichter werden matter, die Schatten ſchwächer, das Schwarze blaulich, und das Blauliche oder Gebrochene mattweis.

6.

Luftperſpektiv.

Die genaue Kentnis, wie die Farben in der Entfernung ihre Lebhaftigkeit verlieren, die Mittelfarben

farben und Schatten allmälig unmerklicher werden, ſich endlich ganz verlieren, einfärbig und flach werden, in einer ſehr groſen Entfernung aber die Körper ihre natürliche Farbe ganz verlieren, und die allgemeine Farbe der Luft annehmen; die genaue Kentnis hiervon nennet man Luftperſpektiv, und wenn ein Gemälde natürlich werden ſoll, ſo darf ſie durchaus nicht von der gewönlichen Perſpektiv getrennt werden.

In eben dem Grad, wie die Farben ihre Lebhaftigkeit verlieren, ſo mus auch Licht und Schatten abnehmen, wodurch die Körper ihre Deutlichkeit und Erhabenheit verlieren. Ein noch ſo ſehr verkleinerter Körper, mit deutlichen Schatten und Lichtern würde nicht entfernt, ſondern wie ein Miniaturgemälde erſcheinen.

Ferner, da, wo die Hauptfarben, Schatten und Lichter merklich geſchwächt werden, iſt es natürlich, daß die Mittelfarben und Wiederſcheine gänzlich wegfallen müſſen.

Anwei-

Anweiſung

zum

Platfondmalen.

Erſtes Kapitel.

Von der Zeichnung der Dekengemälde.

Platfonds werden alle wagerechte Deken genennt. Die Kunſt, die ſich mit Bemalung dieſer Deken beſchäftiget, heiſt daher die Platfondmalerei. Sie iſt ſchwerer als die andern Arten, daher kömt es, daß wir ſo viele Misgeburten haben, die unſere Deken verunſtalten, anſtatt ſie zu zieren, die ein Gemiſche von Unſinn und Beweiſe unſers ſchlechten Geſchmaks ſind. Verſchiedene klügere Künſtler, die die Schwierigkeiten derſelben eingeſehen haben, gehen auf der andern Seite zu weit, wenn ſie dieſe Schwierigkeiten für unüberwindlich halten, und ſich lieber gar nicht damit abgeben.

Die Hauptſchwierigkeiten ſind dreifach. Erſtens in Anſehung des Kolorits. Die Dekengemälde erfodern ein ganz eignes Kolorit, als andere Gemälde. Da ſie alle in der Höhe, entfernt vom Auge ſind: ſo ſind alle Mittelfarben beinahe ganz unbrauchbar, weil dieſe in unſern Augen beinahe gänzlich verſchwinden, wenigſtens das Kolorit ſehr kalt und unkräftig machen würden. Hier können keine andere, als lauter ganze Farben gebraucht werden, die kräftig neben einander aufgetragen werden müſſen, damit ſie noch in der Entfernung, wodurch ſie einen groſen Teil ihrer Kraft verlieren, ihre Wirkung thun, und unſer Auge rühren können.

Die zwote Schwierigkeit betrift die Wal der Gegenſtände. Der Endzwek des Dekengemäldes iſt, unſer Auge zu täuſchen, die Deke gleichſam aufzuheben, und uns weit über das Gebäude in die Luft ſehen zu laſſen. Iſt es nun nicht Unſinn, wenn die Maler da Hiſtorien, die ſich auf der Erde zugetragen haben, Bäume, ganze Landſchaften, oder wol gar Seeſtüke hinklekſen? Was für eine Empfindung mus es in uns erregen, wenn wir über unſern Gebäuden Bäume wachſen, oder gar Schiffe in der Luft über uns herumtummeln ſehen? Das einzige Element, welches der Künſtler hier zum Schauplaz ſeiner Vorſtellung wälen kan, iſt die Luft. Er darf alſo auch keine andere Handlungen wälen, als ſolche, die ſich in der Luft zugetragen haben, oder doch zutragen können. Es felt ihm hier keinesweges an Stof. Die heidniſche Mythologie, die chriſtlichen Legenden der Heiligen, und endlich das weitläuftige Feld der Allegorie bieten ihm einen reichen Vorrath an, aus dem er nur wälen darf. Auſerdem kan er auch noch die Architektur benuzen: denn es erregt eine angenehme Empfindung des Erſtaunens, der Bewunderung und des Wolgefallens in uns, wenn wir über uns bliken, und das Gebäude ſich erheben und mit einer majeſtätiſchen Pracht nach dem Himmel zu ſteigen ſehen. Nur mus er hier Verſtand und Geſchiklichkeit anwenden, daß es nicht ausſieht, als ob über unſere Köpfe neue Gebäude hingebaut wären, oder gar als ob ſie auf uns herabſtürzen wollten. Alle Architektur, die hier angebracht wird, mus uns nur eine Fortſezung desjenigen Gebäudes zu ſein ſcheinen, in welchem wir uns befinden. Und damit es nicht herabzufallen ſcheint, dazu mus es nach den Regeln der Horizontalperſpektiv gezeichnet ſein, die von der Vertikalperſpektiv, die ich in dem

erſten

reſten Kapitel behandelt habe, gar ſehr verſchieden iſt.

Um es ſich zu erleichtern, und auch in Anſehung der Richtigkeit ſicherer zu gehen, thut der Maler wol, wenn er erſt das Maas von ſeinem Stüke nimt, es ins kleine verjüngt, und da ſein ganzes Gemälde nach allen Regeln erſt im Kleinen ausführt. Alsdenn kan er es leichter und mit aller Sicherheit auf ſeine groſe Tafel übertragen; ſoll es al Fresco ſein, ſogleich auf die Deke; ſoll es aber in Oel ſein, ſo kan er es mit mehr Bequemlichkeit auf ſeiner Staffelei verfertigen, und es alsdenn an der Deke beveſtigen laſſen.

Obgleich die Figuren vermittelſt der Horizontalperſpektiv ſehr ungeſtalt gezeichnet werden müſſen, wenn ſie unſerm Auge in der Tiefe natürlich vorkommen ſollen: ſo müſſen doch alle Verhältniſſe, wie in der gewönlichen Malerei genau beibehalten werden, da denn die Figuren, die von dem Geſichtspunkt, welcher in der Mitte angenommen werden mus, ſich am weitſten entfernen, den übrigen, die ſich dem Geſichtspunkt nähern, zum perſpektiviſchen Maasſtab dienen müſſen.

Wir wollen uns nun durch Beiſpiele näher mit den Regeln bekant machen. Siehe Tab. IX. Wenn die Säule Fig. 11 in einer Entfernung des Auges von 100 Schuh an die Deke gemalt werden ſollte, ſo daß ſie in einer Entfernung von 40 Schuh aufrecht erſcheinen mögte, ſo mus vorher dieſe Säule C. N. I. H. nebſt ihrem Grunde, welcher unten auf der Linie b c zu ſehen iſt, nach einem beliebigen Modul gehörig aufgezeichnet ſein. Alsdenn werden von dem angenommenen Augenpunkte D nach allen Eken des Grundes 1, 2, 3, 4, H Linien gezogen welche die perſpektiviſchen Erhöhungen 5, 6, 7, 8, 9, bezeichnen. Alsdenn kan man abermals von den Eken des Profils C n o F G K L Linien nach dem

auſer der Grundlinie b c angenommenen Diſtanzpunkt ziehen. Die Punkte, wo dieſe Linien die Grundlinie d e durchſchneiden, bemerkt man wiederum mit C n o F G K L. Dieſe Punkte bezeichnen denn die Verkürzungen der ganzen Säule und aller ihrer Teile auf der Grundlinie b c. So iſt auf der Grundlinie d e die Weite C H die beſtimte Verkürzung der ganzen Säule. Die übrigen Buchſtaben beſtimmen die Verkürzungen der übrigen Teile.

Wir wollen dieſe Regel, um ſie noch deutlicher zu machen, an dem Trageſtein Tab. X. Fig. 12 anwenden. Dieſer Trageſtein X ſoll ebenfals in einer Höhe von 75 Schuhen ſo gemalt werden, daß er unſerm Auge 35 Schuh Abſtand aufrecht angebaut ſcheine. Es werden hier wieder wie vorhin aus dem Augenpunkt D Linien nach allen Eken der Grundfläche dieſes Trageſteins h i k l gezogen, welche zugleich die Auslaufungen deſſelben z m n o p q r bemerken. Um die beſtimmte Verkürzungen zu bekommen, zieht man wiederum, wie vorhin ſchon gelehrt worden von dem ganzen Profil des Steins von Z bis zu Z nach dem Diſtanzpunkt A Linien, und bemerkt die Punkte, wo ſie die Grundlinie f g durchſchneiden. Die Weite von y bis Z iſt die verkürzte Gröſe des ganzen Steins, und die Verkürzungen der einzelnen Teile ſind nach Anweiſung der Buchſtaben von ſelbſt herauszufinden.

Noch ein Beyſpiel an Fig 13. Tab. IX. Dieſe Figur B K ſoll 50 Fus hoch gezeichnet werden. Man verfährt dabei in allen Stüken nach der vorigen Anweiſung. Die Linien aus dem Augenpunkt D bis auf die Grundlinie h i beſtimmen ihre Stellung an zwei verſchiedenen Orten, nebſt ihren perſpektiviſchen Breiten; die von dem Profil nach dem Diſtanzpunkt B gezogenen und auf der obern Grundlinie k l angemerkten

ten Linien beſtimmen ihre Verkürzungen, wie die Figuren B. K. ausweiſen.

Dieſe drei Exempel werden hinreichend ſein, das Verfahren bei Aufzeichnung und Verkürzung einzelner Figuren, begreiflich und deutlich zu machen. Wir wollen dieſe Regeln nun auf ein vollſtändiges Dekenſtük anwenden. Siehe Tab. XI. Fig. 14. O, P, Q, R ſollen die Pfeiler ſein, die an der Deke D, E, B, C aufrecht erſcheinen ſollen. Die Stellen an welche die Pfeiler gezeichnet werden ſollen, ſind mit M bezeichnet. A in der Mitte, iſt der Augenpunkt, nach dieſem Punkt werden von allen Eken, und von allen Grundſtellen der Pfeiler Linien gezogen, welche Linien ſodenn die perſpektiviſche Richtung der Pfeiler beſtimmen. Um nun auch die Verkürzungen zu bekommen, ſo zieht man von dem Oberteil der Pfeiler O Linien nach dem Diſtanzpunkt K, und bemerkt die Stellen, wo ſie die Grundlinie H I durchſchneiden. Dieſe Punkte ſind hier mit F h i k l m n G bezeichnet, und ſie beſtimmen den Maasſtab der Verkürzung. Wolte man anſtatt der Pfeiler M lieber Säulen erwälen, wie Fig. 15, L L, ſo beſteht der Unterſchied blos in der Rundung, und es wird bei ihrer Aufzeichnung eben ſo wie vorhin verfahren, daß man von jeder Grundfläche Linien nach dem Augenpunkt A zieht, wodurch ſie ihre perſpektiviſche Richtung erhalten.

Kein Dekengemälde kan alſo richtig gezeichnet werden, wo man nicht zuvor eine ordentliche Zeichnung davon macht, welcher auch noch der Grundris beigefügt werden mus. Hierauf mus die Höhe in Betrachtung gezogen werden, in welcher das Gemälde erſcheinen ſoll. Nach dieſer Höhe richtet man den Diſtanzpunkt ein, und ſezt in der Mitte des Stüks

den Augenpunkt, ſo iſt das übrige nach obiger Anweiſung leicht.

Hieraus erhellet, daß alle diejenigen Teile der Gegenſtände, die mit dem Grunde parallel ſtehen, nicht verkürzt werden können; diejenigen hingegen, welche aufrecht ſtehen, und ihre Beziehung nach dem Augenpunkt haben, müſſen verkürzt werden, und das um ſo mehr, je näher ſie dem Augenpunkt kommen.

Die Regeln, welche wir vorhin bei der einzelnen Säule, und bei dem Trageſtein haben kennen lernen, wollen wir nur noch auf ein ganzes Architekturſtük anwenden, daß es in einer gewiſſen Entfernung an der Deke als wirklich in die Höhe gebaut erſcheine. Siehe Tab. XII. Fig. 16. Vorerſt mus der Grundris des Stüks B und alsdenn deſſen Profil richtig aufgezeichnet werden. Alsdenn wird der Augenpunkt A und der Diſtanzpunkt nach erforderlichem Abſtand veſtgeſezt. Nach dieſem werden von allen Winkeln des Grundriſſes a b c u. ſ. f. Geſichtslinien nach dem Augenpunkt gezogen. Hierauf wird das Profil aufgezeichnet Tab. XIII. Fig. 17. Von allen Eken dieſes Profils, als I, K, L, M, u. ſ. f. werden Linien nach dem Diſtanzpunkt G gezogen, welche in den Punkten, wo ſie die Grundlinie O P durchſchneiden, das Maas der Verkürzungen beſtimmen. Ich habe hier nur wenige Teile bemerkt, weil die Zeichnung durch allzuviele Buchſtaben nur undeutlich gemacht werden würde, aber dieſe wenigen werden hinlänglich ſein, einen deutlichen Begrif von der Sache zu machen. Als CD iſt die ganze Länge in ihrer Verkürzung, CN die Höhe des Poſtaments, u. ſ. f.

Daß jeder Maler überhaupt die Baukunſt vollkommen verſtehen mus, nicht um etwas aufzuführen

ſondern

ſondern um es richtig zu zeichnen, verſteht ſich von ſelbſt. Aber keiner hat dieſe Wiſſenſchaft ſo nöthig, als der Landſchaft- und Platfondmaler, weil ein jeder Feler in ſeinen Architekturſtüken ſogleich in die Augen fallen und ſeine Unwiſſenheit beſchimpfen würde.

Bei den Platfondgemälden hat er noch dahin zu ſehen, daß er alles Dicke und Schwere untenhin, (oder auf die Seite) und alles Dünne und Leichte obenhin (oder in die Mitte) ordnen müſſe. Dieſes iſt auch auf die verſchiedenen Säulenordnungen anzuwenden, daß er nicht etwa die Korintiſche unten, und die Toskaniſche obenhinbringt. Die unterſte als die ſchwerſte mus die Toskaniſche ſein, dann folgt die Doriſche, hernach die Joniſche, alsdenn die Römiſche, und zulezt die Korintiſche als die leichteſte.

Daß bei der Wal der Gegenſtände auf den Ort, deſſen Beſchaffenheit, Gebrauch, Beſizer u. ſ. w. Rükſicht genommen werden mus, bedarf wol keiner beſondern Anweiſung. Ein mythologiſches Stük in eine Kirche, eine Heiligengeſchichte in ein Komödienhaus, ein ſchwerer prächtiger Tempel auf die Deke eines Gartenhauſes, und dergleichen, ſind Unſchiklichkeiten, die wol ein jeder ohne Erinnerung einſehen wird.

Mehr Aufmerkſamkeit erfodert die Beleuchtung, welche ſo eingerichtet ſein mus, daß ſie von einem jeden Ort, wo man auch ſtehen mag, gleiche Wirkung thut, und doch lediglich von der jedesmal beſondern Beſchaffenheit und Einrichtung des Gebäudes abhängt. Eben ſo viel Aufmerkſamkeit und Verſtand erfodert die Einteilung der Felder und die Anordnung der Hauptgegenſtände, damit nichts zu ſehr verzerrt wird, und die Hauptſache auch hauptſächlich in die Augen fällt.

Wir wollen nun noch ein Beiſpiel hinzufügen, wie man verfahren mus, wenn man ein beſonders gewältes ſchon fertiges Gemälde, Kupferſtich, oder Zeichnung, an die Deke malen ſoll. Siehe Tab. XIV. Fig. 18. ſei das Gemälde, welches an die Deke gezeichnet werden ſoll. Dieſe Zeichnung teile man vorerſt in beliebige Teile, wie hier in 36 Quadrate. Hierauf werden dieſe Teile oder Quadrate auf eine andere Tafel übergetragen, ſiehe Tab. XV. und auf der Grundlinie H I abgeſtekt, Fig. 19. 6, 5, 4, 3, 2, 1. Alsdenn nimt man nach Verhältnis der Höhe, oder des Abſtands der Deke vom Auge, den Augenpunkt an, welches hier G iſt. Nach dieſem Punkt G werden von allen Abteilungen 1, 2, 3, 4, 5, 6, Linien gezogen. Um nun die Verkürzungen zu finden, ſo teilet man eine Perpendikularlinie DB ebenfalls in 6 ſolche gleiche Teile. Von jedem dieſer Teile ziehet man nun Linien in den unten befindlichen Diſtanzpunkt A. Auf der Durchſchneidungslinie B. E. erhält man nun von B nach E zu, die beſtimten Verkürzungen durch a, b, c, d, e, f. Dieſe Verkürzungen trägt man alsdenn auf die Tafel Fig. 18. von C nach F und von I nach F über, wodurch man die richtige Verkürzung der Quadrate erhält, wie hier die Buchſtaben und Zalen klärlich ausweiſen. In dieſe Quadrate trägt man alsdenn nach Anweiſung ihrer Bezeichnung alles das ein, was in den eben ſo bezeichneten Quadraten Fig. 17. enthalten iſt.

In beiden andern Figuren, Fig. 20 und 21. Tab. XVI. iſt das nämliche enthalten, nur daß wegen anders angenommener Augen und Fernepunkte, die Verkürzungen auch anders ausfallen. In Fig. 20 nämlich iſt der Augenpunkt H. Die nämlichen Teile ſind auf der Perpendikularlinie D K angemerkt. Von

dieſer ſind die Linien nach dem unten befindlichen Diſtanzpunkt o gezogen, und auf der Durchſchneidungslinie K L mit den Buchſtaben f, g, h, i, k, l bemerkt, welches die beſtimten Verkürzungen ſind.

Zu Figur 20 iſt ebenfalls der Augenpunkt H. der Diſtanzpunkt W und die Verkürzungen auf der Durchſchneidungslinie von R nach E.

Auf die hier beſchriebene Weiſe können nun alle mögliche Zeichnungen und Gemälde auf die Deke übergetragen, und vermittelſt der Einteilung in Quadrate, nach Belieben vergröſert oder verkleinert werden, indem man die Quadrate nur vergröſern oder verkleinern, und die dahin gehörigen Teile alsdenn hineinzeichnen darf.

Wem aber dieſe regelmäſige und gründliche Methode noch immer zu ſchwer ſein ſolte, der kan ſich der von dem berühmten Laireſſe, in ſeinem groſen Malerbuch vorſchlagenen Methode bedienen. Man zeichnet nämlich ſein Stük ordentlich auf, legt es alsdenn horizontal (waſſerrecht) hin, verfügt ſich hierauf mit einem Spiegel in diejenige Entfernung, und Augenhöhe, nach welcher das Dekenſtük hernach betrachtet werden ſoll, und rükt da den Spiegel ſo lange bis die Zeichnung vollkommen darin erſcheint. Alsdenn iſt es leicht die ganze Zeichnung aus dem Spiegel, mit Schatten und Licht und allen Verkürzungen auf gegründetes Papier zu zeichnen, und es, ſo gros als es werden ſoll, vermittelſt der vorhin angezeigten Methode mit den Quadraten zu vergröſern. Man kan es auf dieſe Art auf der Staffelei fertig malen, und alsdenn nur an die Deke anheften.

Dieſer vortrefliche und berühmte Maler Laireſſe thut noch einen andern Vorſchlag. Man ſolle nämlich alle Figuren, die an die Deke gemalt werden ſollen

len in Gips oder Wachs oder Thon pouſſiren, ſie hierauf eben ſo wie ſie auf dem Gemälde geordnet werden ſollen, vermittelſt eiſerner Dratſtüke in weichen Thon ſteken, die ganze Gruppe in ein ſolches Licht, und in eine ſolche Erhöhung ſezen daß ſie dem Auge eben ſo in allen Verkürzungen erſcheint, wie das Gemälde an der Deke erſcheinen ſoll, und dann die Zeichnung hiervon abnehmen.

Noch einen andern Vorſchlag thut Laireſſe, der noch leichter auszuführen iſt. Wenn z. B. ein ganzes Haus, ſo gros es auch ſei, oder gar eine ganze Gegend mit allen Figuren (die benöthigten Figuren kan man ſich ja ſelbſt nach Belieben ſtellen) abgezeichnet werden ſoll, ſo nimt der Zeichner ein konvex (erhaben) geſchliffenen Spiegel, kehrt ſeinem Gegenſtand den Rüken zu, ſo, daß er ihn im Spiegel ſehen kan, und geht in dieſer Stellung ſo lange fort, bis der ganze Gegenſtand im Spiegel zu ſehen iſt. Den darf er nun nur abzeichnen, wie er iſt, denn er enthält ſchon alle Verkürzungen.

Zugleich gibt er eine Anweiſung, wie ganze Zimmer, Säle, Gallerien oder Luſtgärten an eine Wand zu zeichnen ſind. Siehe Tab. VIII. Fig. 11. E iſt hier der Augenpunkt, C der Grund A die Deke D und B die Seitenwäde oder Spalire. Die Länge Weite und Tiefe kan willkürlich angenommen werden, und man hat nichts weiter dabei zu thun, als daß man alle Geſichtslinien von allen Seiten nur in den Augenpunkt zuſammen zieht, und dabei, wie ſchon oben gelehrt worden, verfährt.

Dieſer groſe Künſtler erzält, wie er ſelbſt zu ſeiner Uebung verfahren ſei. Er nagelte nämlich ſeine Leinwand oder Papier an eine Deke, legte ſich auf den Rüken; und zeichnete ſeinen Entwurf mit ſchwar-

zer oder weiſer Kreide darauf. Hernach verfertigte er ſeine Figuren nach wol ausgeſuchten Kupferſtichen. Durch dieſe vielfältig wiederholte Uebung brachte er es ſo weit, daß er die ſchönſten Dekenſtüke ohne Rükſicht auf die Regeln, auf ſeiner Staffelei aus freier Hand verfertigen konte.

In Anſehung der Beleuchtung und des Kolorits gibt es hier keine neue Regeln. Alles was in den vorigen Kapiteln geſagt worden iſt, mus auch hier beobachtet werden. Nochmals will ich nur erinnern, daß es an Rükſicht auf die Haltung, hier ganz beſonders nothwendig iſt, daß das Kolorit und die Beleuchtung in denen vom Augenpunkt entfernteſten Teilen auſerordentlich kräftig ſein, nach dem Augenpunkt zu aber immer ſchwächer werden, und im Augenpunkt ſelbſt gleichſam verſchwinden müſſe.

Auf Tab. XVII. ſind alle bisher gelehrte Regeln angebracht worden. Die Verkürzungen erſcheinen hier alle vertikal und nicht horizontal, denn die Figuren N. 1. 2. 3, und 4 ſind blos in der Länge, nicht aber in der Breite verkürzt n. 2 hingegen hat ihre völlige Länge, weil ſie horizontal liegt. Die Beleuchtung iſt Sonnenlicht, und zwar von oben, wie es bei allen Dekengemälden ſein mus. Der Augenpunkt iſt nach Anweiſung der Figuren 3, 1, 4, in der äuſerſten Ferne des Firmaments angenommen, welches ebenfalls eine unveränderliche Regel iſt.

Da die meiſten Dekenſtüke auf Kalk gemalt werden: ſo will ich noch eine kurze aber deutliche Anweiſung zum Freskomalen beifügen.

Zweites Kapitel.

Vom Freskomalen.

Es gibt zweierlei Arten auf Kalk zu malen, das Fresko, und das Trokenmalen.

Das Trokenmalen geſchieht auf Mauern die vorher mit einem nicht alzudünnen Gips beworfen worden ſind, welchen man troken werden läſſt, und worauf man alsdenn mit allen Arten von Farben, in Oel und Waſſer malen kan. Bei alten Mauern hat man nur die Vorſicht zu brauchen, daß man die alte Weiſe zuvor abkrazen, und die Mauer mit friſcher Tünche überziehen laſſen mus, da auſerdem Malerei und Tünche zugleich abſpringen würden.

Das Freskomalen geſchieht hingegen auf einer friſch mit Mörtel überworfenen Mauer. Die Farben ziehen ſich in den naſſen Mörtel hinein, und die Malerei wird hierdurch ungleich dauerhafter, als die auf trokenen Gips.

Ehe der Künſtler das Malen ſelbſt anfangen kan, hat er vorher für verſchiedene Dinge zu ſorgen.

Vor allen Dingen mus er das Gerüſte unterſuchen, damit er ſich demſelben nicht mit Gefar ſeines Lebens anvertraue. Ferner mus er ſich hüten, daß er ſeine Arbeit nicht ſogleich vornehme, wenn die Mauer mit friſchem Kalk beworfen worden iſt, noch auch an einem verſchloſſenen Ort, weil die davon aufſteigenden Düuſte überaus ſchädlich ſind.

Wenn

Wenn die Mauer recht ausgetroknet iſt, ſo wird ſie wieder angefeuchtet, und mit einem etwas dünnern Kalk noch einmal beworfen. Auch dieſer mus abtroknen, und ſodann erſt wird er mit dem Mörtel überzogen, welcher aus noch dünnerm Kalk mit etwas klaren Flusſand vermiſcht, beſteht. Auf dieſem aufgetragenen Mörtel mus die Arbeit ſogleich vorgenommen werden, und es mus nie ein gröſeres Stük damit überzogen werden, als in einem Tage gemalt werden kan, weil die Arbeit, ſobald der Mörtel troken wird, nicht mehr von ſtatten geht. Doch darf er auch nicht noch ganz nas ſein, ſondern mus in etwas abgetroknet ſein, weil ſonſt die Arbeit ſich zu ſehr mit dem Kalk vermiſcht. Um aber dem Mörtel das Rauhe und Unebene zu benehmen, mus er vorher abgekörnt, oder wie es die Italiener nennen, granirt werden. Dieſes Abkörnen geſchiehet, wenn man erſtens mit einem ſtarken Pinſel die kleinen hervorſtehenden Sandkörner hinwegnimt, und ſodann einen Bogen Papier darauflegt, und ihn mit der Mauerkelle gelind andrükt und ſtreicht. Hiermit fährt man von einem Orte zum andern fort.

Weil ſich auf dem naſſen Kalk nichts ändern oder vermiſchen läſſt, ſo müſſen alle Striche ſogleich flüchtig veſt und richtig gemacht werden. Um deſto gewiſſer und ſicherer zu gehen, bedient man ſich der Kartons, oder groſer Zeichnungen, die von eben der Gröſe ſind, wie das Gemälde werden ſoll, und mit allen ihren Teilen und Farben zwar flüchtig, aber völlig ausgeführt ſind. Dieſe Kartons werden an die Wand befeſtiget, und die Zeichnung darnach angezeigt, auch alsdenn die Farben nach ihnen aufgetragen.

Solten aber irgend einer Urſache wegen die Kartons nicht anzubringen ſein, ſo mus man ſich des

Tab.

Tab. XIV. vorgeſchlagenen Mittels der Vergitterung bedienen, ſeine Zeichnung in Quadrate teilen, und dieſe Quadrate auf die Wand übertragen, und ſo ein Quadrat nach dem andern bemalen. Solte bei Endigung des Tages noch etwas von dem übertünchten Stük übrig bleiben, ſo mus ſolches abgehauen, und den andern Tag friſch beworfen werden.

Um ſich bei Aufreiſung der Zeichnung nach dem Karton, das verdrüsliche Ueberfahren zu erſparen: ſo kan man alle Linien und Umriſſe mit Nadeln durchſtechen, und ſie denn mit einem Beutelchen voll fein gepülverten Kolſtaub drüken und überfahren, wodurch man die verlangten Umriſſe auf dem Kalk erhalten wird, welche alsdenn aus freier Hand leicht auszuführen ſind.

Da die Farben in Töpfen gemiſcht werden, und es ſehr ſchwer iſt, wenn eine Farbe ausgegangen iſt, vollkommen dieſelbe Miſchung zu treffen. ſo thut man wol, wenn man auf einmal ſo viel Farben anmacht, als zum ganzen Stük erfodert werden.

Müſſen während der Arbeit noch einige Farben gemiſcht werden, ſo bedient man ſich dazu einer kupfernen Pallette mit einem Rand, worauf man ein kleines Gefäs mit Waſſer zum verdünnen beveſtigen kan.

In Auftragung der Farben wird eine eben ſo groſe Geſchwindigkeit und Gewisheit erfodert, beſonders aber im Vertuſchen wo es unumgänglich nöthig ſein ſolte. Jeder Strich mus ſo bleiben wie er iſt, und jede Farbe mus gleich aufgetragen werden, wie ſie bleiben ſoll, denn das mehrmalige Ueberfahren mit friſcher Farbe iſt eine Sudelei, die dem Gemälde Schönheit und Dauer benimt. Die erſten Farbenſtriche verlieren zwar zuweilen ihre Kraft und

Schön-

Schönheit auf der naſſen Tünche, dieſe überfährt man aber von einem Flek zum andern ſogleich wieder mit eben derſelben Farbe.

Die verſchiedenen Tinten ſezt man nur neben einander ohne etwas zu vertreiben. Sind Vertiefungen oder Erhöhungen nöthig, ſo läſſt man die erſte Farbe etwas abtroknen, und dann erhöht oder vertieft man die Farbe mit dem Pinſel blos durch Schraffirung.

Bei Miſchung der Farben hat man wol zu überlegen, daß ſie beim Troknen alle heller und matter werden, ſie müſſen daher dunkler gemiſcht, und ſtark, dunkel und kräftig aufgetragen werden.

Sollte indeſſen bei aller Vorſicht und Geſchiklichkeit ein Gemälde dennoch in Zeichnung oder Kolorit mislingen, ſo iſt alsdenn kein anderer Rath, als daß es ganz abgeſchabt, die Stelle mit friſchem Mörtel überzogen, und ſo ganz vom Anfang gearbeitet wird.

Nun noch etwas von den Farben.

Nicht alle diejenigen Farben, die in der Oelmalerei gebraucht werden, ſind in der Freskomalerei zu brauchen, weil ein groſer Teil derſelben ſich nicht mit dem Kalk und Mörtel verträgt, ſondern von demſelben zerfreſſen wird, daß ein ſolches Gemälde in kurzer Zeit verſchieſt und alle ſeine Schönheit verliert. Ich will hier noch die zu dieſer Malerei ſchiklichen Farben verzeichnen.

1. **Weis von Kalk gemacht.** Man löſcht Kalk mit Waſſer ab, und läſſt ihn ein halbes Jahr ſtehen. Man kan dieſes Weis alsdenn zu allen Miſchungen brauchen.

2. **Weis von Eierſchalen.** Dieſes iſt ein vortrefliches Weis, welches zu allem gebraucht werden kan.

kan. Man nimt die Eierſchalen, ſtößt ſie, und wäſcht das Pulver ſo lange, bis das Waſſer ganz rein davon abgeht. Alsdenn vermiſcht man dieſen Teich mit einem Stük ungelöſchten Kalk, und zerreibt die Maſſe auf einem Reibſtein ſo fein als möglich. Dieſes Weis iſt nicht blos zu Miſchungen, ſondern auch zum Erhöhen zu brauchen. Noch beſſer wird es, wenn man die geſtoſenen Schalen vorher in einem wolverwahrten Gefäs verbrennen und ausglühen läſſt, wodurch man zugleich den unleidlichen Geſtank vermeidet, welchen ſie auſerdem von ſich geben.

3. **Weis von Liguſtiſchem Marmor.** Dieſer Marmor wird zu Pulver geſtoſen, und nachdem er mit Kalk vermiſcht worden, mit Waſſer abgerieben.

4. **Zinnober.** Wenn der Zinnober nicht vom Kalk zerfreſſen werden ſoll, mus er auf folgende Weiſe zubereitet werden: Man nimt geſtoſenen reinen Zinnober, thut denſelben in ein Geſchirr, und gieſt Waſſer darüber, worin vorher lebendiger Kalk abgelöſcht worden. Doch mus das Waſſer klar und hell ſein. Dieſes gieſt man nach einiger Zeit wiederum ab, und an deſſen ſtatt friſches darauf. Je öfter man dieſes Auf und Abgieſen wiederholt, jemehr nimt der Zinober die Eigenſchaften des Kalks an, daß er ſich alsdenn auf dem Gemälde mit demſelben verträgt.

5. **Gebranter Vitriol.** Man brennt den römiſchen Vitriol im Ofen und vermiſcht ihn alsdenn mit Brandwein. Er gibt eine ſchöne Pupurfarbe, beſonders wenn man damit untermalt, und er denn mit Zinober überfahren wird.

6. **Engliſch Roth.** Fällt etwas mehr ins Braune.

7. **Bergröthe.** Iſt wie das vorige ſehr dauerhaft.

8. Ge-

8. Gebranter Oker oder Erdgelb. Fällt etwas ins bleiche oder gelbliche, iſt aber zur Fleiſchfarbe unentberlich.

9. Gewönlicher Oker oder Erdgelb. Man hat deſſen verſchiedene Arten hell und dunkel, wovon einige ganz ins braune fallen.

10. Ofengelb oder Neapolitaniſch gelb. Eine ſchöne gelbe Farbe unentbehrlich zur Karnazion von Weibern, jungen Leuten und Kindern, dahingegen der Oker zur Fleiſchfarbe der Männer und alter Leute genommen wird.

11. Erdgrün. Iſt die einzige auf Kalk brauchbare grüne Farbe. Alle andere Arten verſchieſen, und nur dieſe iſt dauerhaft. Das Veroneſiſche iſt das beſte.

12. Braunſchweiger Grün. Eine ſehr ſchöne grüne Farbe, deren Bereitung aber noch nicht alt genug iſt, um mit Gewisheit zu wiſſen, ob es mit der Länge der Zeit nicht verſchieſt. Sonſt iſt es ſehr gut zu brauchen, und hat bis izt auch einige Jahre ausgehalten.

13. Erdſchwärze Umbra. Man hat deren ſehr verſchiedene Arten, die bald lichter bald dunkler ſind, und bald ins braune bald ins röthliche ſpielen. Die bekanteſten Arten ſind Engliſche, Kölniſche, Römiſche und Venezianiſche, welches unter allen die ſchwärzeſte iſt. Durch das Brennen kan man ſie verändern, und ſich noch mehrere Arten derſelben machen. Sie wird auch feiner und feuriger dadurch.

14. Kohlſchwärze. Dieſe wird von Weinreben, Pfirſigkern, und dikem blauen Pappier durch das Verbrennen gemacht. Jedes gibt eine andere Farbe. Man darf es aber nicht zu Aſche, ſondern nur zu Kole verbrennen laſſen, und dann mit Waſſer ablöſchen.

15. Schmalte. Man hat dabei nur das zu beobachten, daß ſie in ganz friſchen Kalk eingetragen

gen, und nach Verflieſung einer Stunde noch einmal überfahren werden mus.

16. Salzbraun. Hat eine Violfarbe, und wird durch die Vermiſchung mit Schmalte mächtig erhöhet.

17. Ultramarin. Iſt nur zu koſtbar, um es oft allein zu brauchen. Es wird meiſtens mit Schmalte vermiſcht.

18. Marmorſchwärze. Es wird von dem ſchwärzeſten Marmor auf eben die Art bereitet, wie das Marmorweis.

Dieſes ſind die mir bekanten Farben, welche hier zu brauchen ſind. Alle andere vertragen den Kalk nicht, ſondern verderben auch durch die Vermiſchung die andern Farben.

Nachſchrift.

Bei einigen zu der Lehre von der Perſpektiv gehörigen Kupfertafeln ſind nicht alle Buchſtaben erklärt worden. Ich hoffe, der geneigte Leſer wird um deswillen nicht glauben, daß ſie vergeblich daſtehen, ſondern den Endzwek errathen, daß ſie zur Uebung der Nachforſchung und des Selbſtdenkens da ſind. In den erſten Tafeln habe ich dem jungen Künſtler die weitläuftigſte Anleitung gegeben, um ihn erſt mit der Art bekant zu machen, wie man verfahren mus. Nachher hielt ich für nöthig auch etwas ſeinem eigenen Nachdenken zu überlaſſen, um ſeine Aufmerkſamkeit und ſeinen Fleis dadurch anzuſpornen. Er nehme alſo, wo er Buchſtaben ohne Erklärung findet, Zirkel und Linial in die Hand, und ſtudire ſelbſt deren Bedeutung, welches ihm, wenn er das vorhergehende mit Aufmerkſamkeit durchgegangen iſt, ſehr leicht werden wird, weil alles nach einerlei Regeln geht. Er wird alsdenn die Sache ſich tiefer einprägen, und doppelten Nuzen von ſeinem Fleiſe haben.

Drukfehler.

pag. 8. Zeile 29. für H wird A geleſen. p. 13. Z. 17. für I. lies 1. ebd. Z. 25. für meier l. meiner. p. 15. für l. ſ. 1. p. 17. Z. 14. für G l. P. ebd. Z. 33. für 1 l. 1. p. 18. Z. 16. für F l. f. ebd. Z. 18. für F l. f. p. 19. für 10. l. 5. ebd. Z. 20. für H l. A. p. 21. in dem Raum von 20 Z. müſſen anſtatt kleiner o. s. groſe O. S. angenommen werden. p. 100. Z. 11. vor E. I. p. 101. Z. 3 iſt von ausgelaſſen. p. 117. Z. 2. für B l. I. ebd. Z. 11. muß Punkt weg u. A nach Augenpunkt geſezt werden. p. 120. Z. 22. für fig. 18. l. 19. ebd. Z. 28. für fig. 17. l. 18. p. 121. Z. 2. ſtatt o. l. O. ebd. Z. 5. ſtatt 20 l. 21. p. 128. Z. 15. ſt. Zinnober l. Bergzinnober.

Werner sc. Erfurt.

gen, und nach Verflieſung einer Stunde noch einmal überfahren werden mus.

16. Salzbraun. Hat eine Violfarbe, und wird durch die Vermiſchung mit Schmalte mächtig erhöhet.

17. Ultramarin. Iſt nur zu koſtbar, um es oft allein zu brauchen. Es wird meiſtens mit Schmalte vermiſcht.

18. Marmorſchwärze. Es wird von dem ſchwärzeſten Marmor auf eben die Art bereitet, wie das Marmorweis.

Dieſes ſind die mir bekanten Farben, welche hier zu brauchen ſind. Alle andere vertragen den Kalk nicht, ſondern verderben auch durch die Vermiſchung die andern Farben.

Nachſchrift.

Bei einigen zu der Lehre von der Perſpektiv gehörigen Kupfertafeln ſind nicht alle Buchſtaben erklärt worden. Ich hoffe, der geneigte Leſer wird um deswillen nicht glauben, daß ſie vergeblich daſtehen, ſondern den Endzwek errathen, daß ſie zur Uebung der Nachforſchung und des Selbſtdenkens da ſind. In den erſten Tafeln habe ich dem jungen Künſtler die weitläuftigſte Anleitung gegeben, um ihn erſt mit der Art bekant zu machen, wie man verfahren mus. Nachher hielt ich für nöthig auch etwas ſeinem eigenen Nachdenken zu überlaſſen, um ſeine Aufmerkſamkeit und ſeinen Fleis dadurch anzuſpornen. Er nehme alſo, wo er Buchſtaben ohne Erklärung findet, Zirkel und Linial in die Hand, und ſtudire ſelbſt deren Bedeutung, welches ihm, wenn er das vorhergehende mit Aufmerkſamkeit durchgegangen iſt, ſehr leicht werden wird, weil alles nach einerlei Regeln geht. Er wird alsdenn die Sache ſich tiefer einprägen, und doppelten Nuzen von ſeinem Fleiſe haben.

Drukfehler.

pag. 8. Zeile 29. für H wird A geleſen. p. 13. Z. 17. für I. lies 1. ebd. Z. 25. für meier l. meiner. p. 15. für l. l. 1. p. 17. Z. 14. für G l. P. ebd. Z. 33. für l l. 1. p. 18. Z. 16. für F l. f. ebd. Z. 18. für F l. f. p. 19. für 10. l. 5. ebd. Z. 20. für H l. A. p. 21. in dem Raum von 20 Z. müſſen anſtatt kleiner o. s. groſe O. S. angenommen werden. p. 100. Z. 11. vor E. l. p. 101. Z. 3. iſt von ausgelaſſen. p. 117. Z. 2. für B l. I. ebd. Z. 11. muß Punkt weg u. A nach Augenpunkt geſezt werden. p. 120. Z. 22. für fig. 18. l. 19. ebd. Z. 28. für fig. 17. l. 18. p. 121. Z. 2. ſtatt o. l. O. ebd. Z. 5. ſtatt 20 l. 21. p. 128. Z. 15. ſt. Zinnober l. Bergzinnober.

Werner ſc. Erfurt.

TAB. II

Fig. 1.

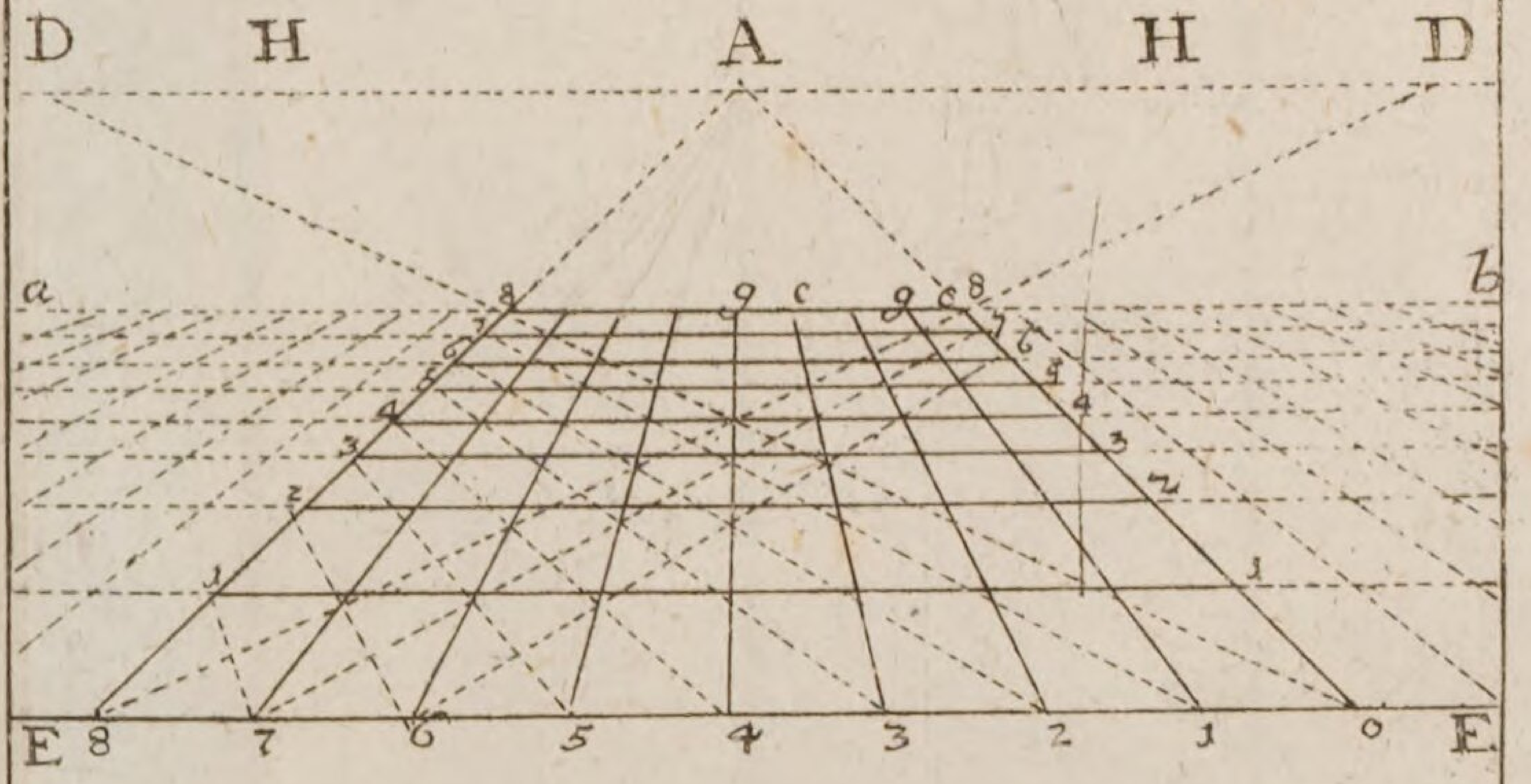
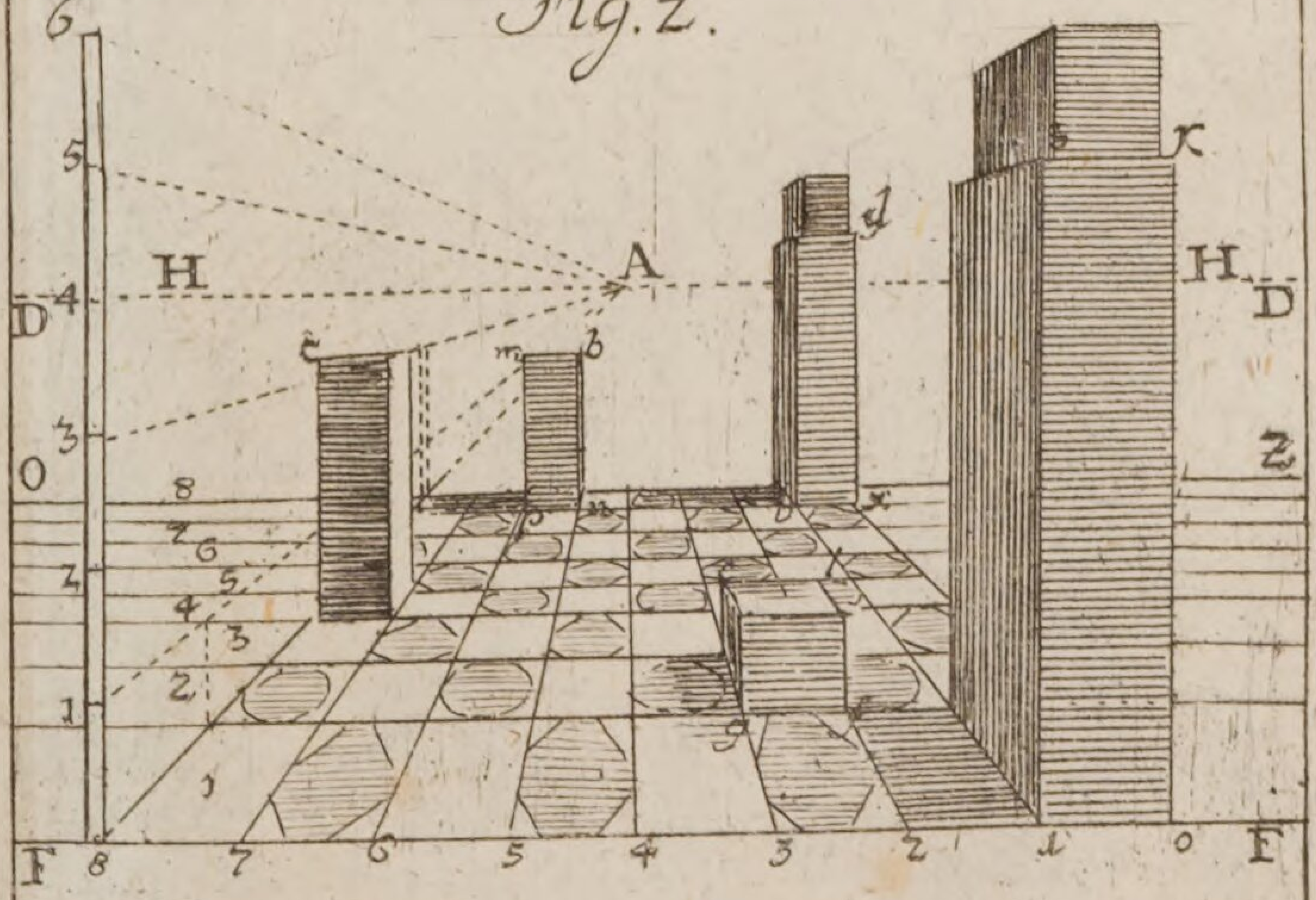


Fig. 2.



TAB III

Fig. 3.

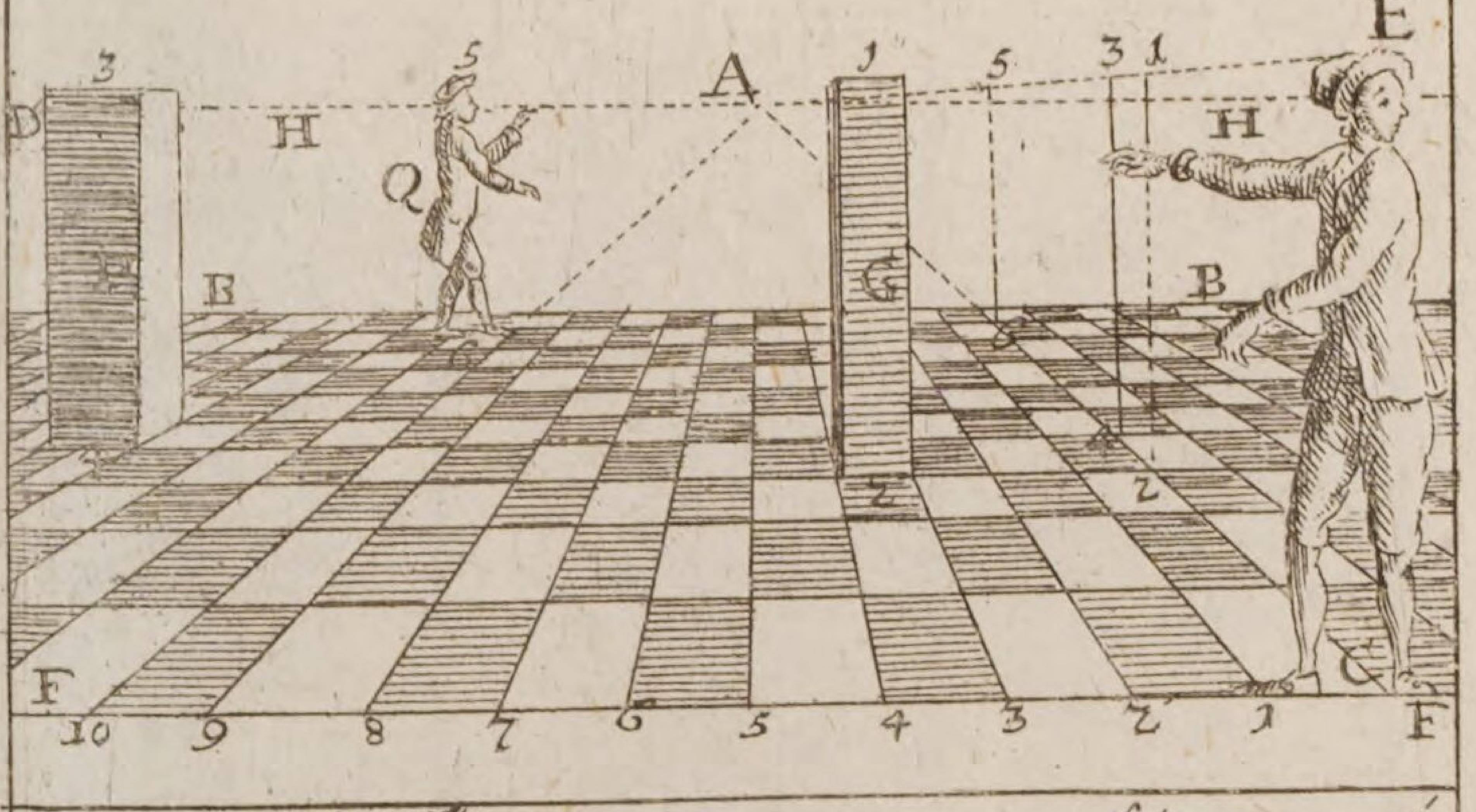
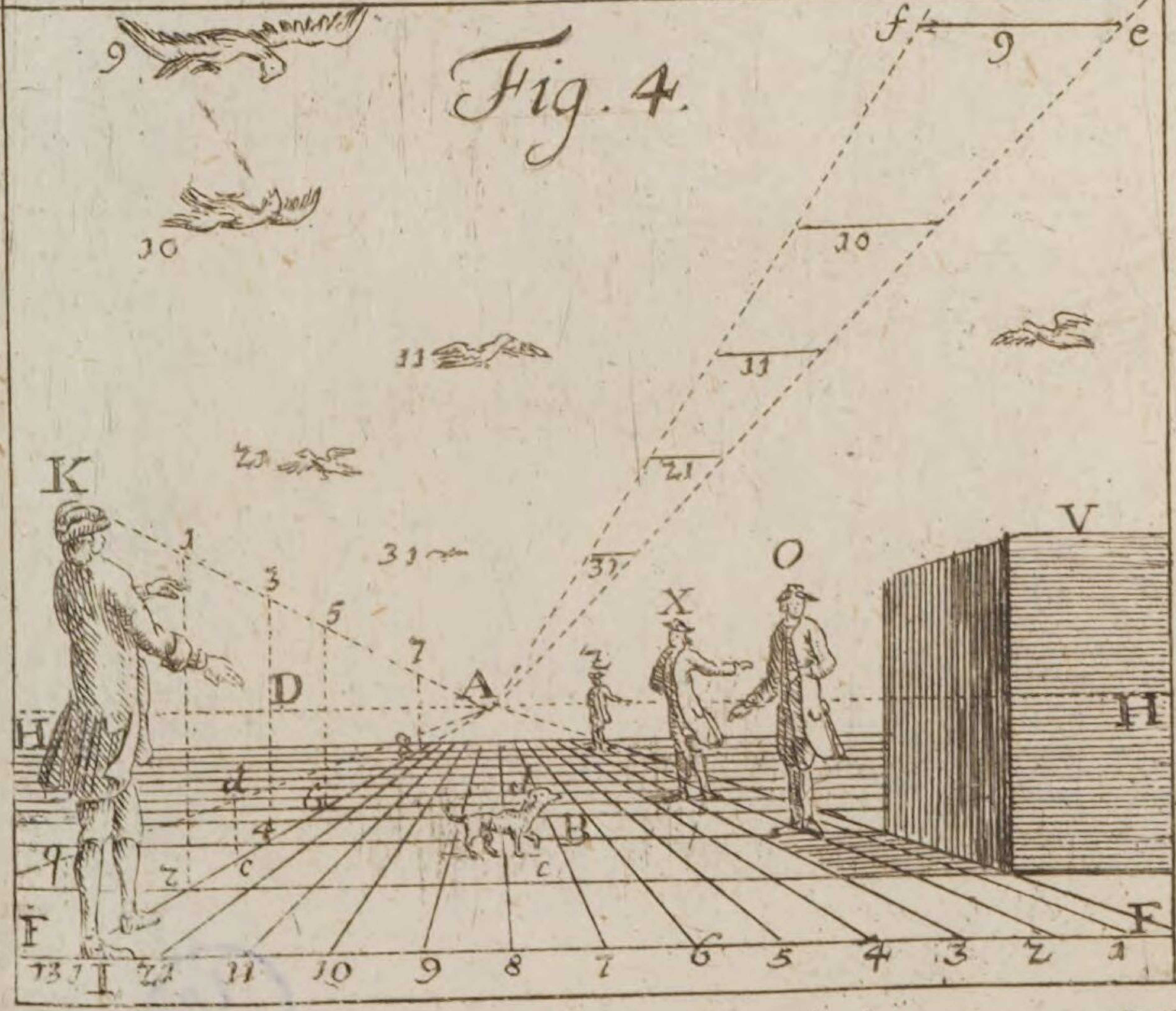
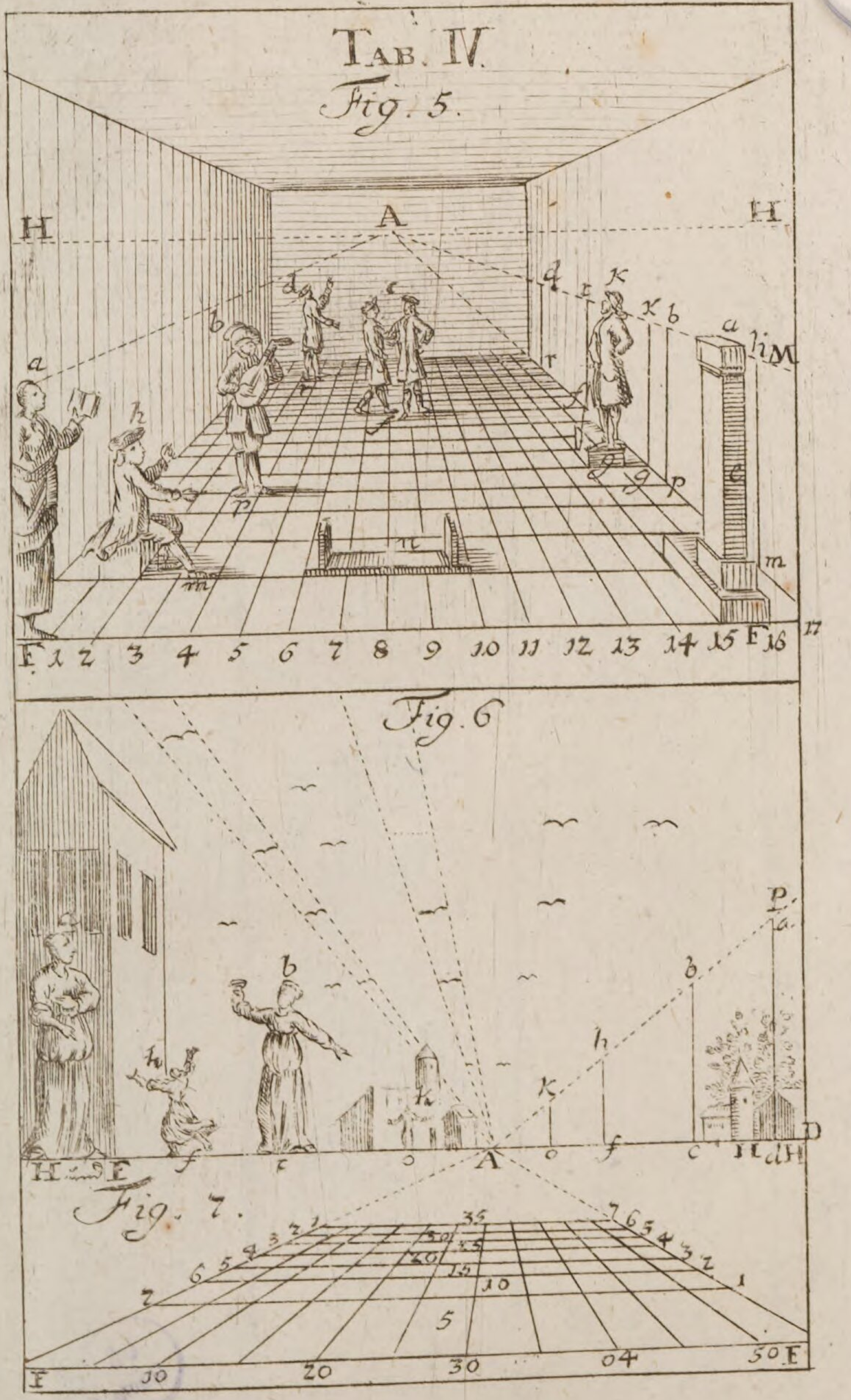


Fig. 4.




Tab. IV.
Fig. 5.
H
A
H
F 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 F 16 17
Fig. 6
Fig. 7.
A
D
H
E

TAB. V.

Fig. 7.

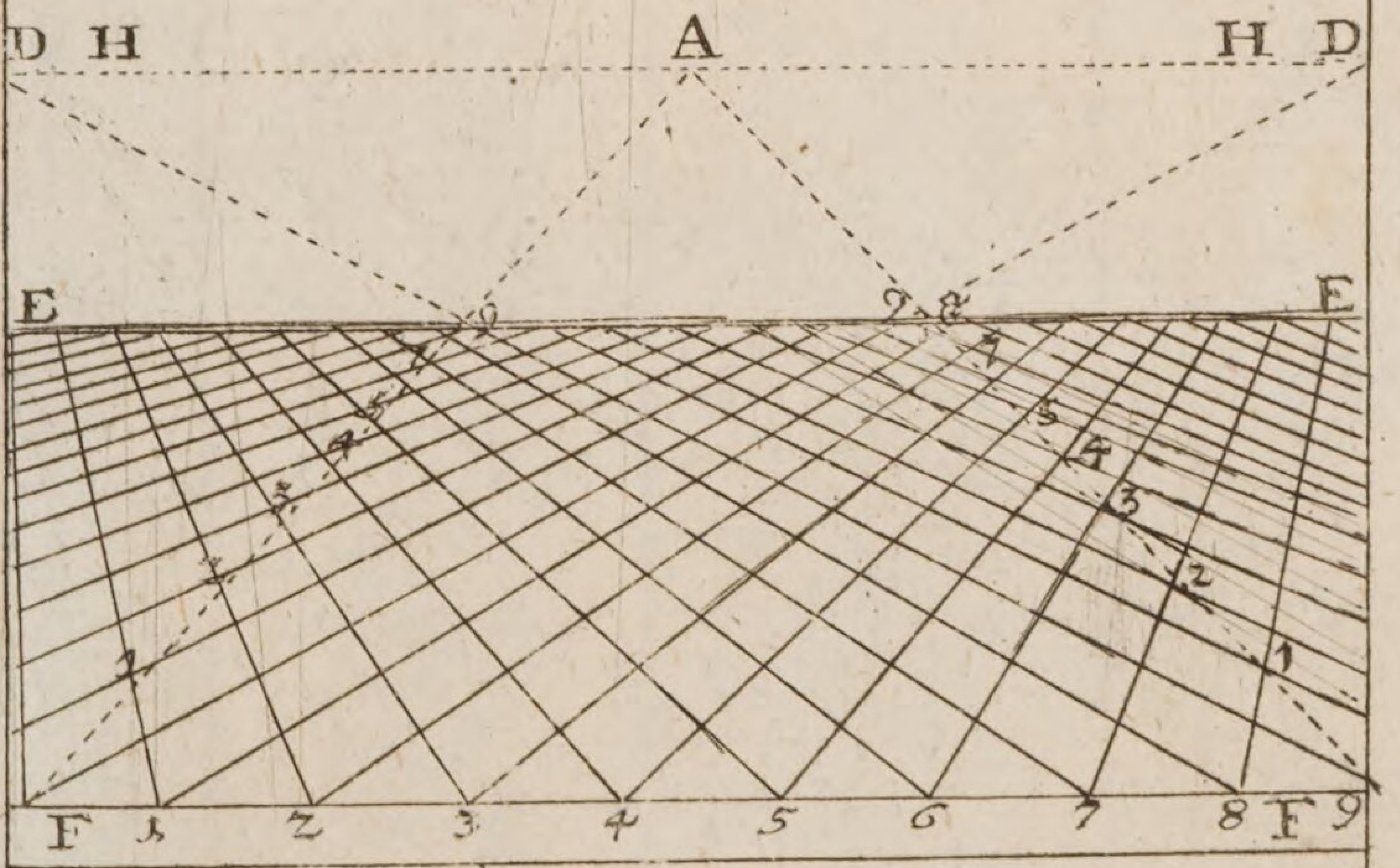
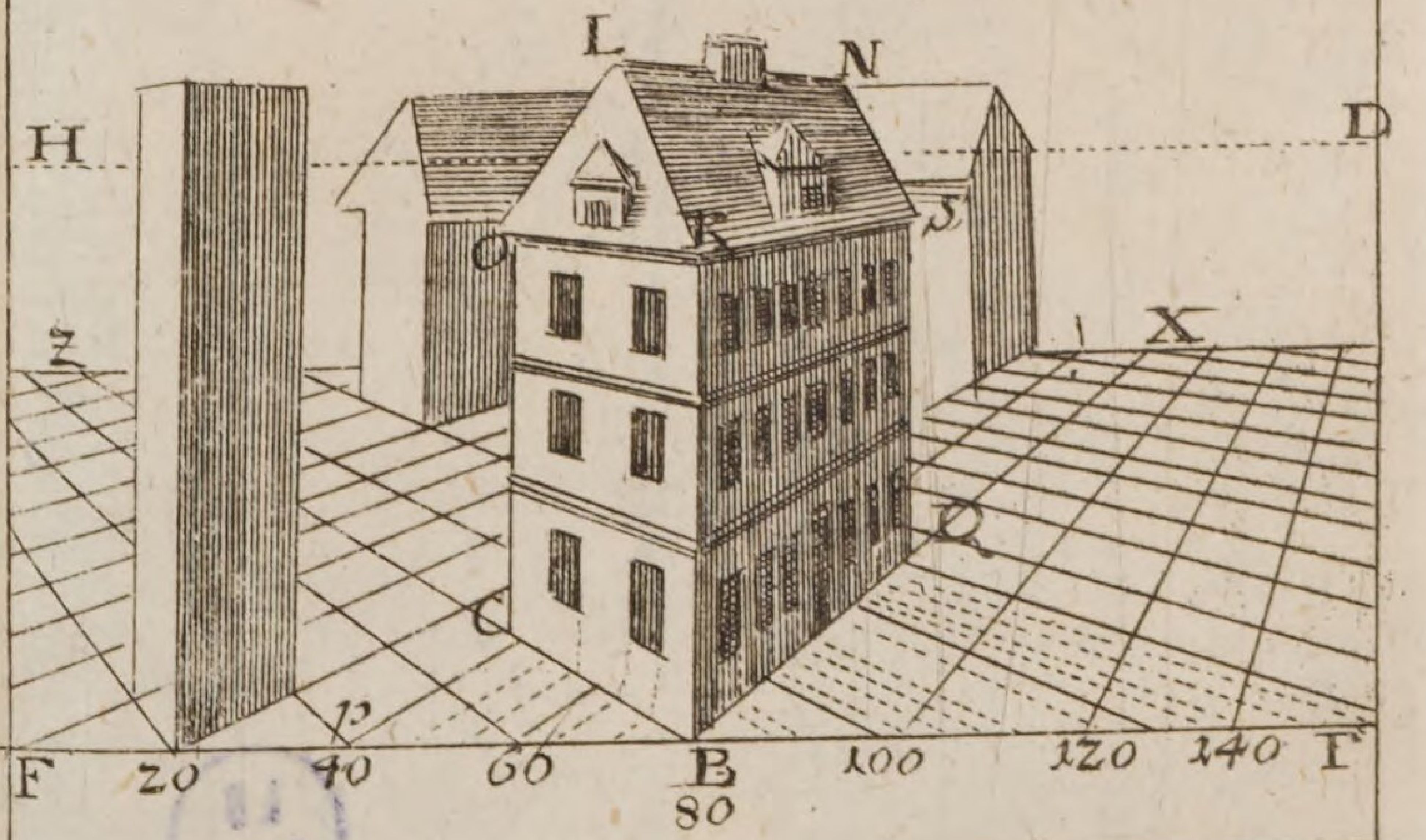
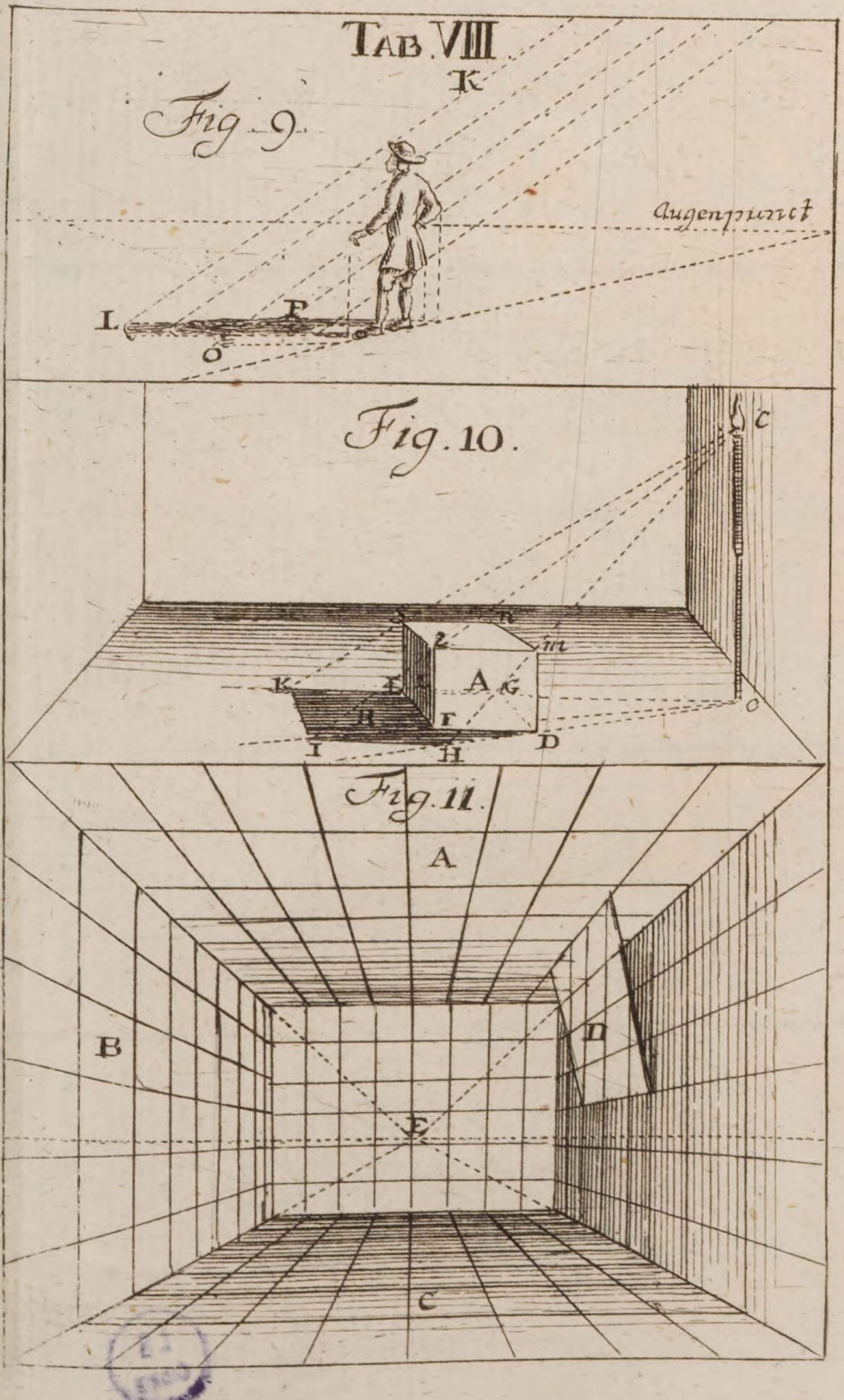


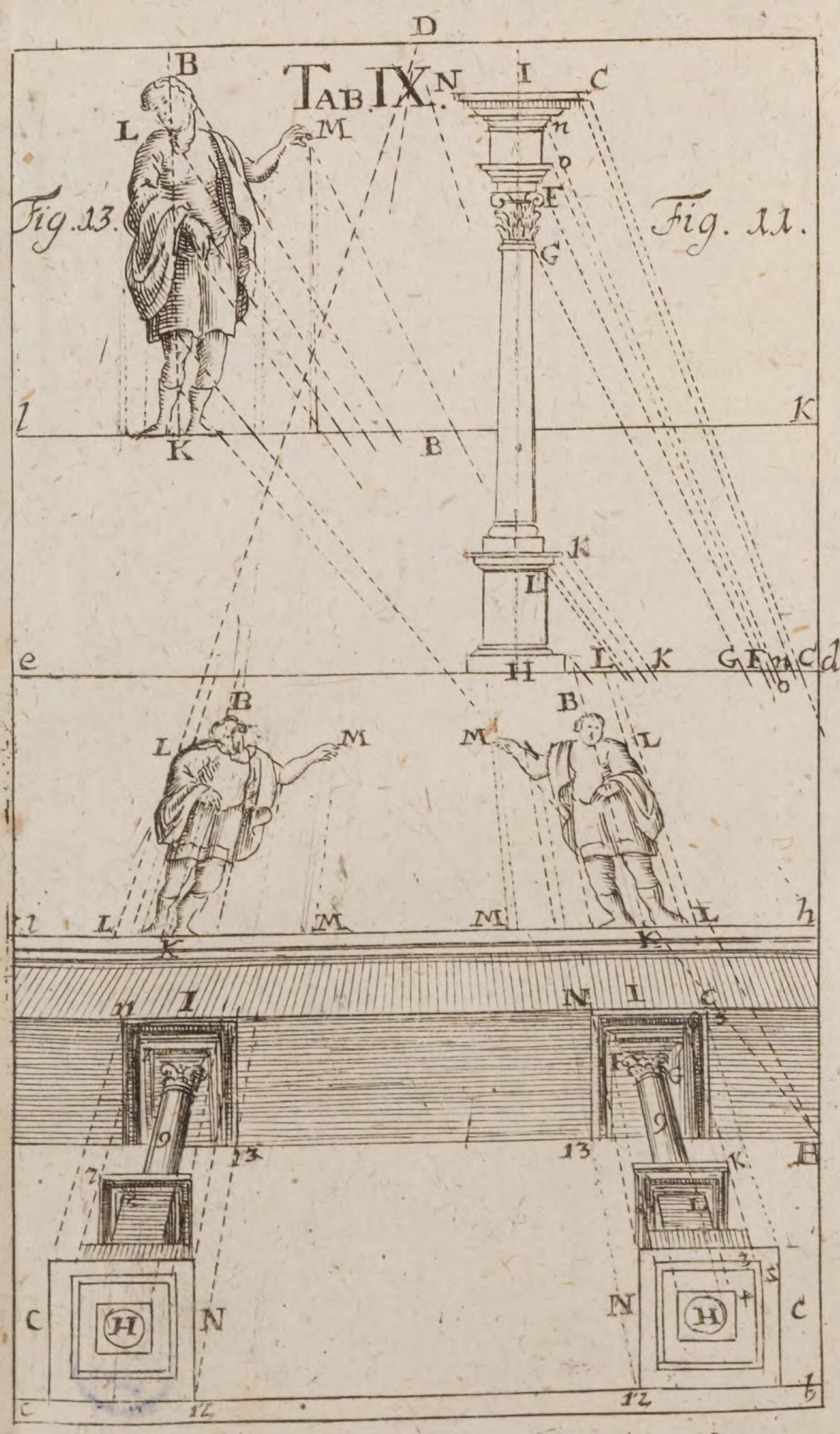
Fig. 8.



Tab. VI

TAB. VII


TAB. VIII.
Fig. 9.
K
Augenpunct
L
F
O
Fig. 10.
C
A
G
K
E
R
F
I
H
D
O
m
Fig. 11.
A
B
D
E
C


TAB. IX.
Fig. 13.
Fig. 11.

TAB. X.

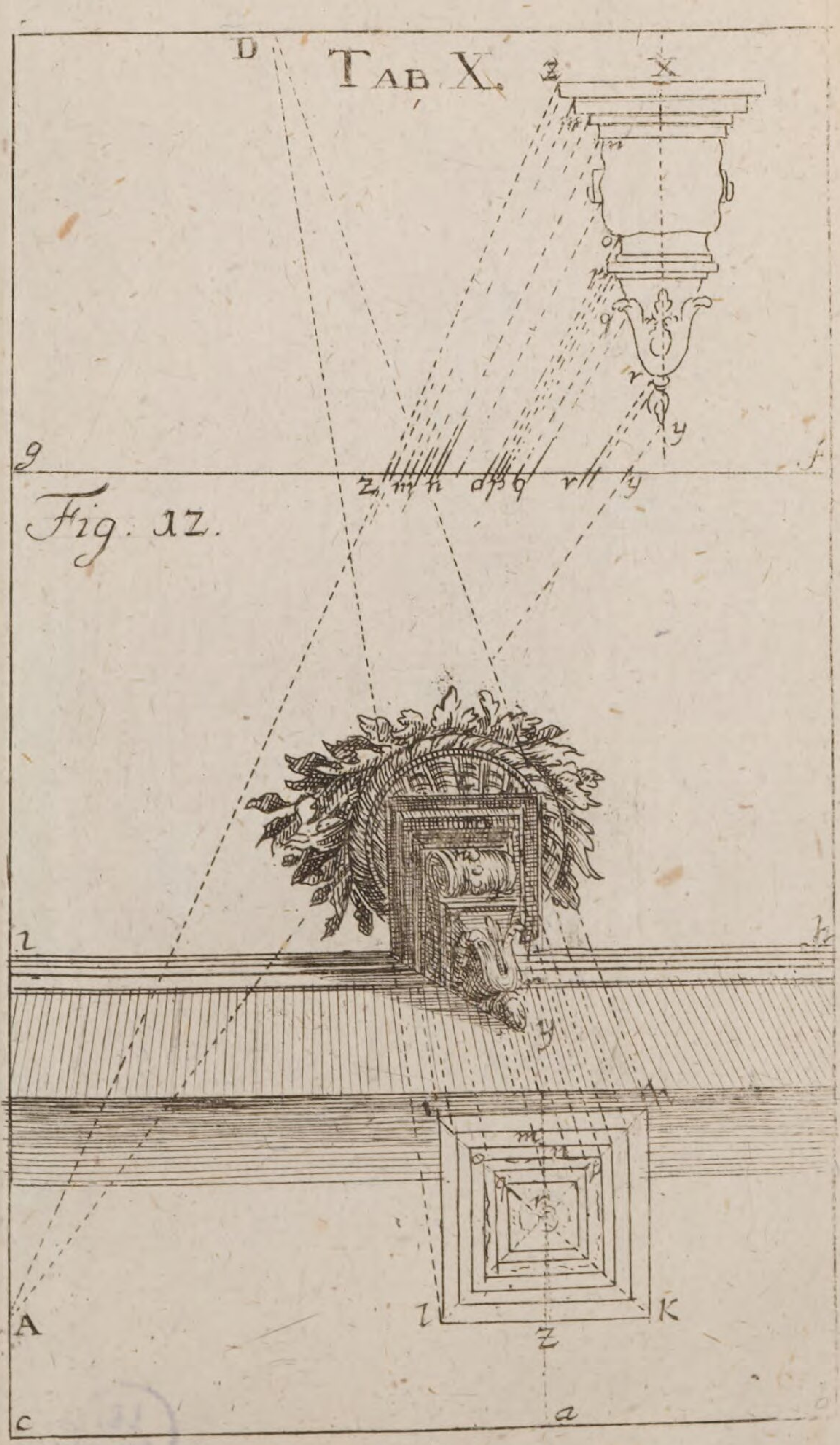
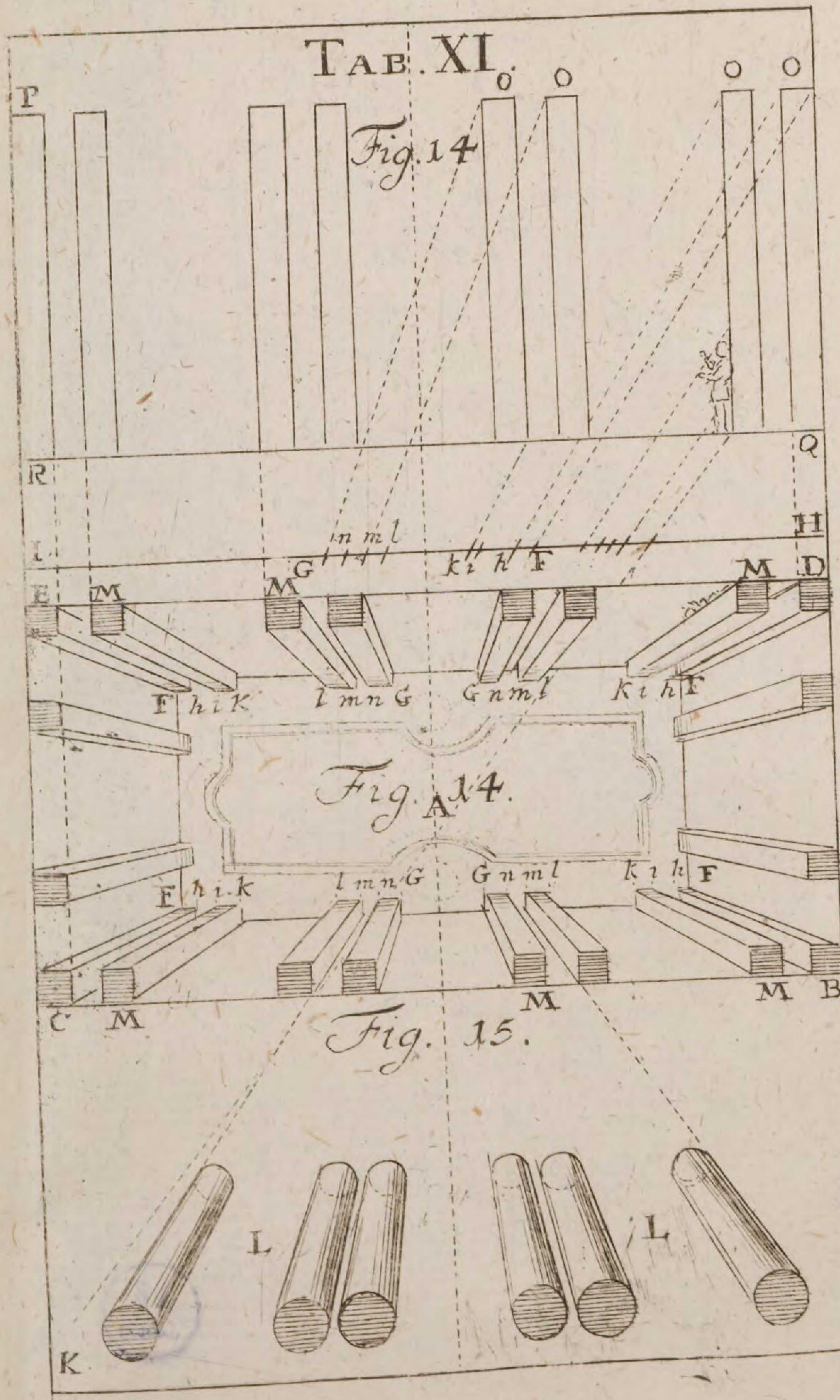
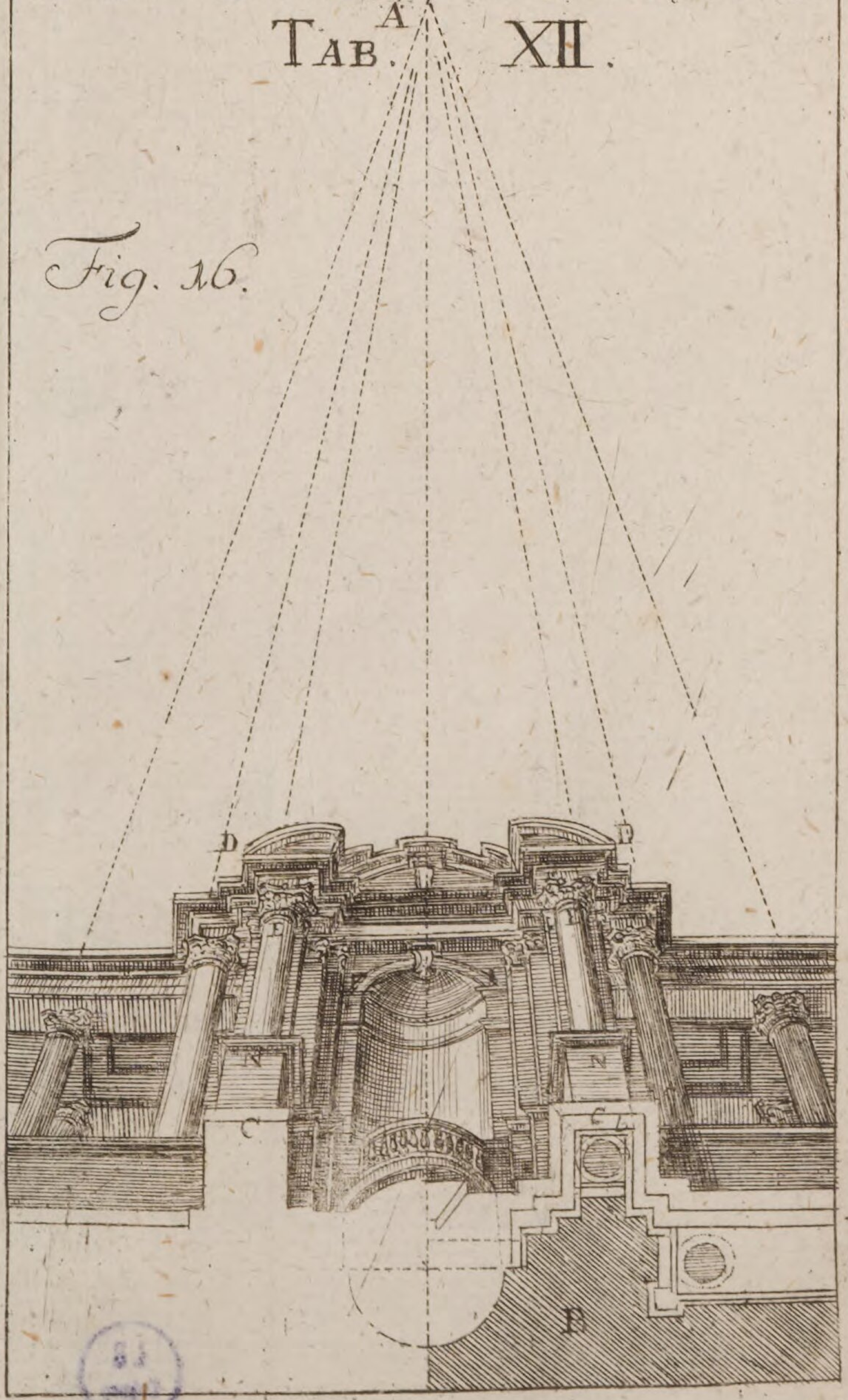


Fig. 12.


Tab. XI.
Fig. 14
P
O O O O
R
Q
I
H
n m l
G
k i h F
E M M M D
F h i K
l m n G
G n m l
K i h F
Fig. A 14.
F h i k
l m n G
G n m l
K i h F
C M
M
M B
Fig. 15.
L
L
K

TAB. XII.

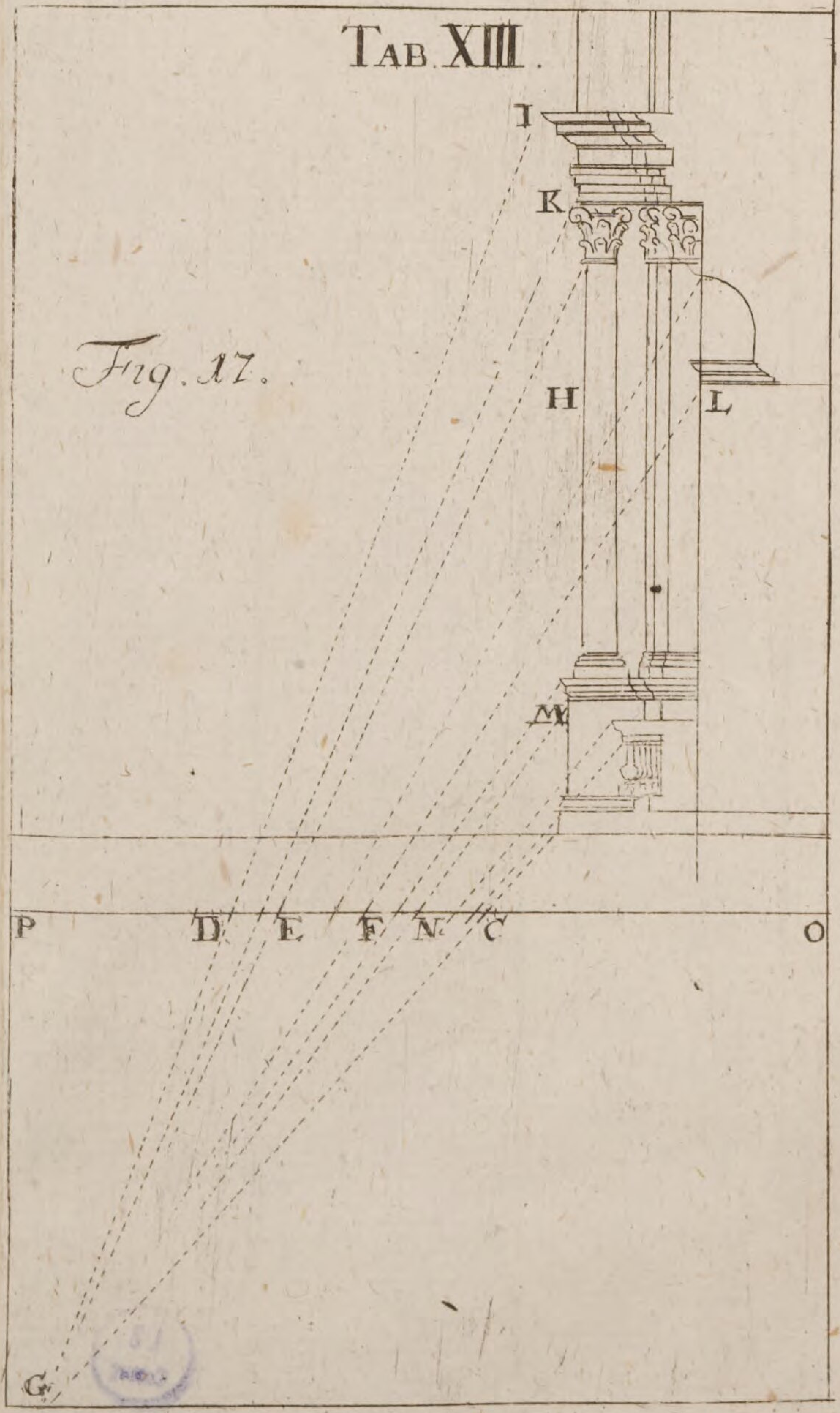
Fig. 16.



[library stamp]

TAB. XIII.

Fig. 17.

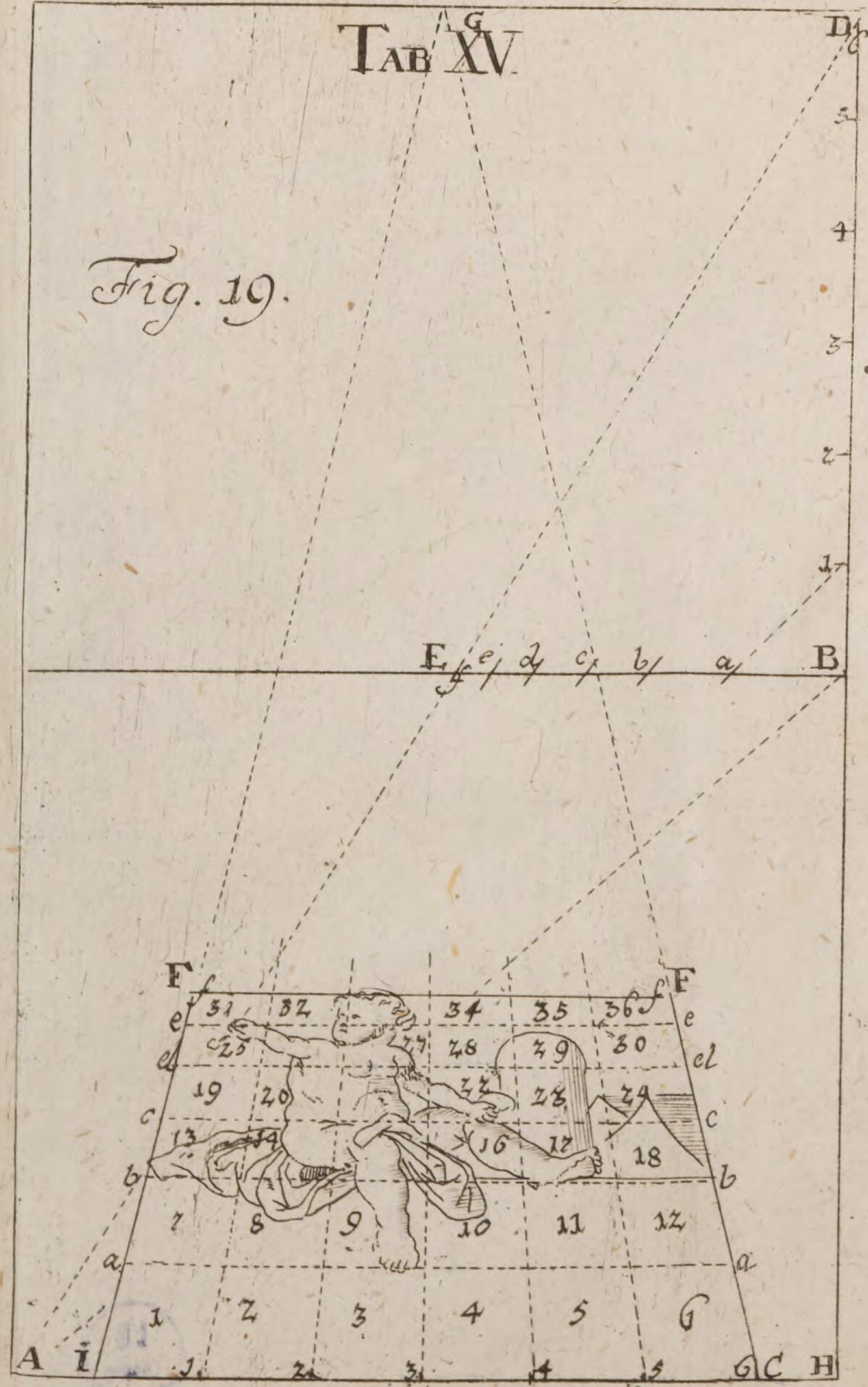


Tab. XIV.

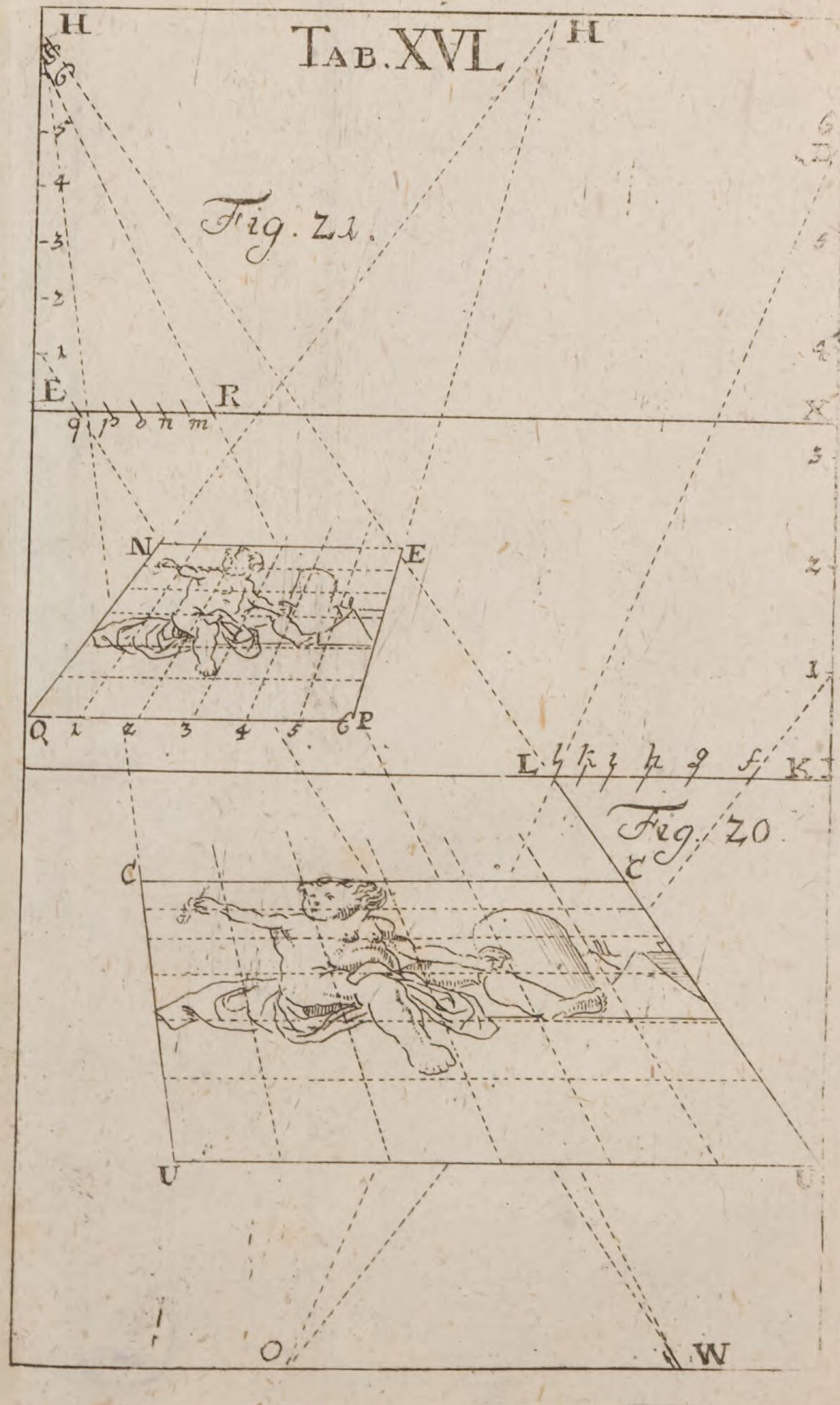
Fig. 18.

TAB XV.

Fig. 19.



TAB. XVI.



TAB XVII

Gerardus Lairesse Pinxit. *Werner fc.*

24. 6. 76 Enth. 17 Kupfertaf.
28. 8. 79
8. 6. 82
Nicht mehr in die FL. Sehr selten!

Bayerische StaatsBibliothek
Münchener DigitalisierungsZentrum Digitale Bibliothek

Werner, Georg Heinrich

Gründliche Anweisung zur Zeichenkunst durch die Geometrie mit vielen Kupfern

Bd.: 8

1781

Coburg, Landesbibliothek -- B I 6/58
urn:nbn:de:bvb:12-bsb11915347-1